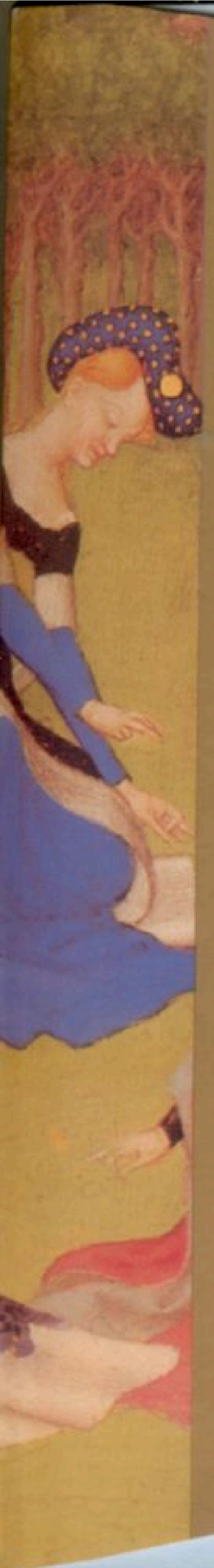
H. W. JANSON e ANTHONY F. JANSON

Iniciação à História da Arte



Este livro oferece um panorama fascinante do desenvolvimento artístico do homem.

Partindo da arte das cavernas de nossos mais remotos ancestrais assim como das manifestações artísticas das chamadas sociedades primitivas de hoje, da África tropical, das Américas e do Pacífico Sul, ele nos conduz às maravilhas da Antigüidade egípcia, grega e romana, às obras-primas do Gótico e do Renascimento, chegando enfim às expressões modernas da criatividade humana, que se refletem na arte e arquitetura atuais. A última edição americana da obra, que serviu de base para esta tradução, ampliou e atualizou as informações sobre a arte moderna, mostrando os eventos contemporâneos na literatura, história, ciência e arte. Além disso, inclui um capítulo dedicado à história da fotografia como forma de arte.

É uma obra amplamente ilustrada: 382 ilustrações em preto-e-branco e 102 em cores integram-se perfeitamente ao texto, distribuindo-se de modo a facilitar a referência e o acompanhamento dos comentários.

O texto claro e simples, a exposição metódica, os comentários esclarecedores, os mapas e os quadros sinóticos de apoio fazem deste livro uma autêntica introdução ao fascinante mundo da arte.

Título original
HISTORY OF ART FOR YOUNG PEOPLE

© 1971, 1987 Harry N. Abrams B. V.,
The Netherlands

Editor
Sheila Franklin Lieber
Designer
Judith Michael
Pesquisa iconográfica
J. Susan Sherman

1ª edição
julho de 1988
2ª edição
fevereiro de 1996
3ª tiragem
novembro de 2003
Tradução
Jefferson Luiz Camargo
Revisão da tradução
Cristina Sarteschi
Revisão gráfica
Coordenação de Maurício Balthazar Leal
Produção gráfica
Geraldo Alves

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Janson, H. W.
Iniciação à história da arte / H.W. Janson, Anthony F. Janson ; [tradução Jefferson Luiz Camargo]. – 2ª ed. – São Paulo : Martins Fontes, 1996.

Título original: History of art for young people.
Bibliografia.
ISBN 85-336-0470-X

1. Arte – História I. Janson, Anthony F. II. Título.

95-5095 CDD-709

Índices para catálogo sistemático:
1. Arte : História 709

Todos os direitos desta edição para a língua portuguesa
reservados à ***Livraria Martins Fontes Editora Ltda.***

Rua Conselheiro Ramalho, 330/340
01325-000 São Paulo SP Brasil
Tel. (11) 3241.3677 Fax (11) 3105.6867
e-mail: info@martinsfontes.com.br
http://www.martinsfontes.com.br

Índice

Introdução 6

PRIMEIRA PARTE: COMO A ARTE COMEÇOU

A arte mágica dos homens das cavernas e dos povos primitivos 14
O Paleolítico 14
O Neolítico 17
Arte primitiva 18

Arte para os mortos — Egito 22
O Antigo Império 24
O Novo Império 28

Templos, palácios e cidadelas — o antigo Oriente Próximo e o Egeu 32
Mesopotâmia 32
Pérsia 39
O Egeu 40

Arte grega 46
Pintura 46
Templos 51
Escultura 56

Arte etrusca 67

Arte romana 70
Arquitetura 70
Escultura 73
Pintura 77

Mapa: O mundo antigo 82
Quadro sinótico I 84

SEGUNDA PARTE: A IDADE MÉDIA

Arte cristã primitiva e arte bizantina 88
Arte cristã primitiva 89
Arte bizantina 96

A Alta Idade Média no Ocidente 102
A Idade das Trevas 103
Arte carolíngia 106
Arte otoniana 111

Arte Românica 116
Arquitetura 117
Escultura 123
Pintura 126

Cidades, catedrais e arte gótica 131
Arquitetura 131
Escultura (1150-1420) 140
Pintura (1200-1400) 147

Mapa: A Idade Média 162
Quadro sinótico II 164

TERCEIRA PARTE:
O RENASCIMENTO

A "nova era" 168

A pintura do Gótico Tardio ao norte dos Alpes 170
Renascimento versus "Gótico Tardio" 170
Pintura suíça e francesa 183
As artes gráficas 184

O Pré-Renascimento na Itália 186
Escultura 186
Arquitetura 193
Pintura 196

O Alto Renascimento na Itália 207
Leonardo da Vinci 207
Michelangelo 211
Bramante 217
Rafael 218
Giorgione 220
Ticiano 220

Maneirismo e outras tendências 224
Pintura 224
Escultura 233
Arquitetura 235

O Renascimento no Norte 237
Alemanha 237
Os Países Baixos 247
França 249

O Barroco na Itália, Flandres e Espanha 250

A Idade de Ouro da pintura holandesa 264

A Era de Versalhes 274
Pintura 275
Arquitetura 278
Escultura 281

Rococó 282

Mapa: O Renascimento 294
Quadro sinótico III 296

QUARTA PARTE:
O MUNDO MODERNO

Introdução 302

Neoclassicismo 303
Arquitetura 303
Pintura 304
Escultura 307

O movimento romântico 309
Arquitetura 309
Escultura 312
Pintura 314

Realismo e Impressionismo 328
Pintura 328
Escultura 340

Pós-Impressionismo 342
Pintura 342
Escultura 354

A arte de nossa época 357
Expressionismo 357
Abstração 365
Fantasia 376
Novas tendências 382
Escultura 402
Arquitetura 416

Fotografia 424
Fotografia romântica 424
Fotografia realista 427
A fotografia no século XX 432
A escola de Paris 433
A escola de Stieglitz 435
A Nova Objetividade 438
O período heróico 439
Fotomontagem e fotograma 441
Fotografia atual 442

Mapa: O mundo 446
Quadro sinótico IV 448

Glossário 453
Bibliografia complementar 457
Índice remissivo 462
Créditos das ilustrações 475

Introdução

Imaginação

Todos nós sonhamos. Sonhar é uma das formas de atividade de nossa imaginação. Imaginar significa simplesmente formar uma imagem — um quadro — em nossa mente. Os seres humanos não são as únicas criaturas dotadas de imaginação. Até mesmo os animais sonham. No entanto, é claro que existe uma profunda diferença entre a imaginação humana e a dos animais. Somente os homens são capazes de comunicar entre si o conteúdo de sua imaginação, através de relatos orais ou criação de imagens.

Há muitas formas diferentes de ativar nossa imaginação. Quando estamos doentes e acamados, sem nada para fazer, uma simples fenda no teto, na qual concentramos nosso olhar, pode começar a adquirir a forma de uma árvore ou de um animal. Nossa imaginação acrescenta os traços que antes não se encontravam ali. O mesmo acontece com uma mancha de tinta (fig. 1) que nos faz lembrar de outras coisas, embora tenha sido feita por acaso. Os psicólogos sabem disso e criaram testes com manchas de tinta para descobrirem como funciona nossa mente, já que cada um de nós, dependendo do tipo de pessoa, vê uma imagem diferente na mesma mancha.

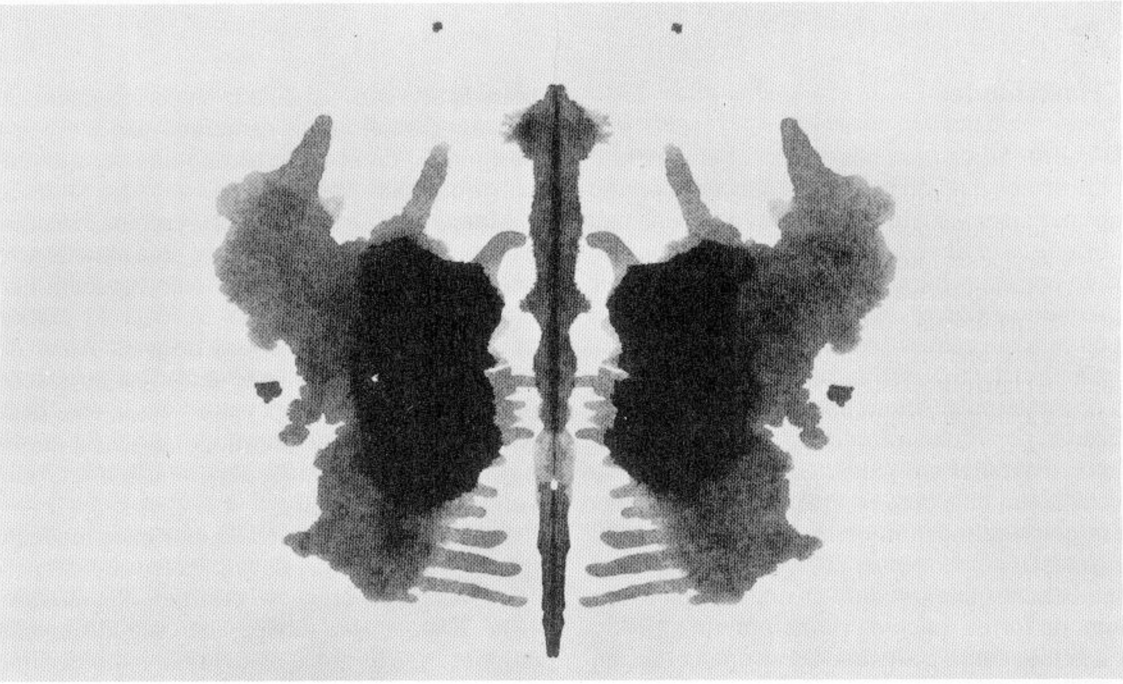
A imaginação é uma das facetas mais misteriosas da humanidade. Pode ser vista como o elo de ligação entre o consciente e o subconsciente, onde se dá a maior parte de nossa atividade cerebral. É, por assim dizer, a cola que mantém unidos a personalidade, o intelecto e a espiritualidade do homem. Por ser suscetível de reagir aos três, a imaginação atua segundo formas sistemáticas, embora variáveis, que são determinadas pela psique e pela mente.

A imaginação é importante porque nos dá condições de conceber todos os tipos de possibilidades futuras e compreender o passado de um modo realmente valioso para a sobrevivência. É uma parte fundamental de nosso modo de ser. A capacidade de produzir arte, entretanto, deve ter sido adquirida há relativamente pouco tempo, no curso da evolução. Não temos acesso ao registro das formas mais primitivas da arte criada pelo homem. Há aproximadamente dois milhões de anos, o homem vive na Terra, mas a arte pré-histórica mais antiga de que temos conhecimento foi criada há somente cerca de vinte e cinco mil anos, embora tenha sido, sem dúvida, a culminação de um longo processo de evolução a cujas origens somos incapazes de remontar. Até mesmo a arte etnográfica mais "primitiva" representa um estágio tardio de desenvolvimento no interior de uma sociedade estável.

Quem eram os primeiros artistas? Com toda probabilidade, eram os xamãs. Como o lendário Orfeu, acreditava-se que eles tivessem uma capacidade divina de inspiração, podendo descer às profundezas do subconsciente através do transe e, ao contrário dos simples mortais, retornar em seguida ao mundo dos vivos. Com sua capacidade exclusiva de penetrar o desconhecido e com seu talento excepcional para expressá-lo através da arte, o xamã adquiriu o controle sobre as forças ocultas da natureza e do homem. Mesmo hoje, o artista continua sendo um mágico cuja obra é capaz de nos seduzir e emocionar — fato embaraçoso para o homem civilizado, que não renuncia facilmente à sua veneração pelo controle racional.

Arte e significado

O que é a arte? Por que o homem a cria? Poucas perguntas são capazes de provocar um debate tão caloroso e resultar em tão poucas respostas satisfatórias. Mas se não conseguimos chegar a uma conclusão definitiva, há, no entanto, muitas coisas que podemos dizer. Certamente, uma das razões pelas quais o homem cria é um impulso irresistível de reestruturar a si próprio e ao seu meio ambiente de uma forma *ideal.* A arte representa a compreensão mais profunda e as mais altas aspirações de seu criador; ao mesmo tempo, o artista muitas vezes tem a importante função de articulador de crenças comuns. Eis por que uma grande obra contribui para nossa visão de mundo e nos deixa profundamente emocionados. Uma obra-prima tem esse efeito sobre muitas pessoas. Em ou-



1. Mancha de tinta sobre papel dobrado

tras palavras, ela é capaz de suportar a análise mais minuciosa e resistir ao teste do tempo.

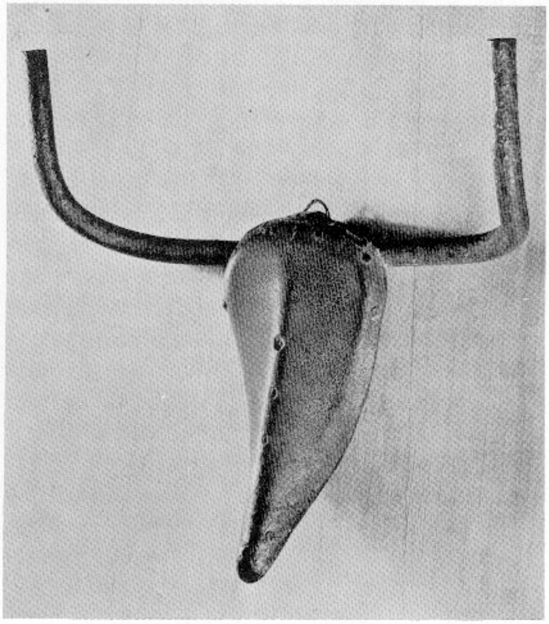
A arte nos dá a possibilidade de comunicar a concepção que temos das coisas através de procedimentos que não podem ser expressos de outra forma. Na verdade, uma imagem vale por mil palavras não apenas por seu valor descritivo, mas também por sua significação simbólica. Na arte, assim como na linguagem, o homem é sobretudo um inventor de símbolos que transmitem idéias complexas sob formas novas. Temos de pensar na arte não em termos de prosa do cotidiano, mas como poesia, que é livre para reestruturar o vocabulário e a sintaxe convencionais, a fim de expressar significados e estados mentais novos, muitas vezes múltiplos. Da mesma forma, uma pintura sugere muito mais do que afirma. E, como no poema, o valor da arte encontra-se igualmente naquilo que ela diz, e como o diz. Mas qual é o *significado* da arte? O que ela tenta dizer? Os artistas em geral não nos dão uma explicação clara, uma vez que a obra é a própria afirmação. Se fossem capazes de dá-la em forma de palavras, então seriam escritores.

A arte tem sido considerada um diálogo visual, pois expressa a imaginação de seu criador tão claramente como se ele estivesse falando conosco, embora o objeto em si seja mudo. Até mesmo as declarações mais pessoais dos artistas podem ser compreendidas de alguma forma, ainda que apenas a nível intuitivo. No entanto, a existência de um diálogo pressupõe a nossa participação ativa. Se não podemos, literalmente, falar com uma obra de arte, podemos pelo menos aprender a reagir a ela. O processo é semelhante ao aprendizado de uma língua estrangeira. Precisamos aprender o estilo e a forma de ver as coisas de um país, de um período e de um artista, caso queiramos compreender adequadamente a obra. A apreciação estética é condicionada apenas pela cultura, que é tão diversificada que se torna impossível reduzir a arte a qualquer conjunto de preceitos. Pode parecer, portanto, que as qualidades absolutas da arte são enganosas e que não podemos deixar de observar as obras de arte no contexto do tempo e das circunstâncias. E, de fato, de que outra maneira isso poderia ser, se a arte ainda está sendo criada à nossa volta, abrindo nossos olhos quase que diariamente para novas experiências e forçando-nos, assim, a reformular nosso modo de ver?

Criatividade

O que significa para nós o fazer? Se, para simplificarmos o nosso problema, concentrássemo-nos nas artes visuais, poderíamos dizer que uma obra de arte deve ser algo tangível e configurado por mãos humanas. Vejamos agora a surpreendente *Cabeça de Touro*, de Picasso (fig. 2), que consiste apenas no assento e guidão de uma velha bicicleta. Nesse caso, que significado tem a nossa fórmula? Naturalmente, os materiais utilizados por Picasso foram feitos pelo homem, mas, o assento e o guidão em si mesmos, não constituem uma obra de arte. Ao mesmo tempo em que sentimos um certo choque ao identificarmos os componentes desse trocadilho visual, também nos damos conta de que agrupá-los assim, de forma única e original, foi uma proeza de gênio, e não podemos negar que certamente se trata de uma obra de arte. No entanto, o trabalho manual — a montagem do assento sobre o guidão — é ridiculamente simples. O que está muito longe de ser simples é o salto de imaginação dado por Picasso ao reconhecer uma cabeça de touro naqueles objetos que em nada a faziam lembrar; sentimos que apenas ele poderia ter tido tal idéia. É claro que precisamos ter o cuidado de não confundir a criação de uma obra de arte com habilidade ou perícia manuais. Mesmo o objeto mais esmerado não merece a designação de obra de arte, a não ser que envolva um salto imaginativo.

2. Pablo Picasso. *Cabeça de Touro*. 1943. Guidão em bronze moldado e assento de uma bicicleta, altura: 0,41 m. Galeria Louise Leiris, Paris



Mas se isso é verdade, não seremos forçados a concluir que a criação real de uma obra de arte ocorre na mente do artista? Não, também não é assim. Sem a realização da idéia na prática não haveria nenhuma obra de arte. Além do mais, o próprio artista não sentiria a satisfação de ter criado algo se apenas o fizesse com base em seu salto de imaginação, e não teria nunca a certeza da eficácia da obra se não a realizasse na prática.

Assim, as mãos do artista, por mais modesta que seja a tarefa que devam executar, são parte essencial do processo criativo. Nossa *Cabeça de Touro* é, sem dúvida, um caso idealmente simples, que envolve apenas um salto de imaginação e um único exercício manual em resposta àquele. O salto de imaginação é, às vezes, um lampejo de inspiração, mas só muito raramente uma nova idéia surge plenamente desenvolvida, como Atena da cabeça de Zeus. Pelo contrário, em geral, é precedida por um longo período de gestação, no qual todo o trabalho mais difícil é feito sem a descoberta da chave para a solução do problema. Ao atingir o ponto crítico, a imaginação estabelece relações entre partes aparentemente desconexas e em seguida as recombina. O processo criativo consiste numa longa série de saltos imaginativos por parte do artista e de suas tentativas de dar-lhes forma, modelando o material de acordo com suas intenções. Assim, ele gradualmente faz nascer sua obra através de uma definição cada vez maior da imagem, até que finalmente toda ela adquira uma forma visível.

Nossa metáfora do nascimento está mais próxima da verdade do que estaria uma descrição do processo em termos de uma transferência ou projeção da imagem a partir da mente do artista, pois a criação de uma obra de arte é tão alegre quanto dolorosa, cheia de surpresas, e de forma alguma mecânica. Além do mais, há inúmeras evidências de que o próprio artista tende a considerar sua criação como uma coisa viva. Talvez seja esse o motivo pelo qual a criatividade tenha sido outrora considerada um conceito reservado a Deus, uma vez que somente Ele seria capaz de dar forma material a uma idéia. De fato, o trabalho do artista aproxima-se muito da Criação como é descrita pela Bíblia e como foi, mais tarde, expressa com tanta eloqüência por Michelangelo, que descreveu a angústia e a glória da experiência criativa quando se referiu a "libertar a figura do mármore que a aprisiona".

É óbvio que a criação de uma obra de arte tem pouco em comum com aquilo que normalmente queremos dizer quando usamos a palavra "fazer". Trata-se de um empreendimento estranho e arriscado, em que o criador nunca sabe muito bem o que está fazendo até que o tenha realmente feito; ou, para dizê-lo de outro modo, é um jogo de buscas e descobertas em que aquele que busca não sabe muito bem o que está procurando, até que finalmente o descubra. Enquanto o artífice sempre tenta fazer aquilo que sabe ser possível, o artista está sempre tentado a pretender o impossível — ou, pelo menos, o improvável ou inimaginável. Não é de se admirar que a forma de trabalho do artista seja tão rebelde a quaisquer regras estabelecidas, enquanto a atividade do artífice incentiva a padronização e a regularidade. Reconhecemos essa diferença quando nos referimos ao artista dizendo que ele está *criando* algo e não simplesmente *fazendo* algo.

O impulso de penetrar territórios desconhecidos e realizar alguma coisa de original pode ser sentido por todos nós algumas vezes. O que torna um verdadeiro artista um ser diferente das pessoas comuns não é tanto o desejo de *procurar*, mas sim aquela misteriosa capacidade de *encontrar*, a que damos o nome de talento. Também a chamamos de "dom", querendo com isso dizer que se trata de uma espécie de presente de algum poder superior, ou falamos em "gênio", um termo que originalmente queria dizer que um poder superior — uma espécie de "bom demônio" — habita o corpo do artista e atua através dele. Tudo o que podemos realmente dizer sobre o talento é que ele não deve ser confundido com aptidão. Aptidão é aquilo de que o artífice necessita; significa uma habilidade acima da média em fazer algo que qualquer pessoa pode fazer. Uma aptidão é algo razoavelmente constante e específico; pode ser medida com algum sucesso através de testes que nos possibilitem fazer uma previsão do desempenho futuro. Por outro lado, o talento criador parece ser profundamente imprevisível; só conseguimos detectá-lo com base em um desempenho *passado*, e mesmo assim não poderemos ter a certeza de que um determinado artista continuará produzindo no mesmo nível de suas obras anteriores.

Originalidade

A originalidade, portanto, é aquilo que distingue a arte da destreza. Infelizmente, é também de definição bastante difícil; os sinônimos comuns — unicidade, novidade, ineditismo — não nos ajudam muito, e os dicionários dizem-nos apenas que uma obra original não deve ser uma cópia. Assim, se quisermos avaliar as obras de arte segundo uma "escala de originalidade", nosso problema não será decidir se determinada obra é ou não original, mas sim estabelecer exatamente *quão* original ela é.

Cada obra de arte ocupa seu próprio lugar específico no espectro daquilo a que damos o nome de tradição. Sem a tradição — a palavra significa "aquilo que nos foi legado" —, nenhuma originalidade seria possível; ela nos propicia, por assim dizer, uma plataforma sólida e segura a partir da qual o artista dá o seu salto de imaginação. O local em que ele cai se torna então uma parte da teia, e serve de ponto de partida para saltos posteriores. Para nós, também, a teia da tradição é igualmente essencial. Estejamos ou não conscientes dela, a tradição é a estrutura dentro da qual forjamos nossa opinião sobre as obras de arte e avaliamos seu grau de originalidade.

Preferências e aversões

Decidir o que é arte e avaliar uma obra de arte são dois problemas distintos; se tivéssemos um método infalível para determinar o que é arte e o que não é, isso não nos capacitaria necessariamente a avaliar a qualidade. Há muito tempo estabeleceu-se entre as pessoas o hábito de fundir os dois problemas em um; em geral, quando perguntam "Por que aquilo é arte?", estão querendo dizer: "Por que aquilo é arte *de boa qualidade*?" Uma vez que os especialistas não determinam regras exatas, o leigo em geral recorre à última instância de suas defesas: "Bem, não sei nada sobre arte, mas sei do que gosto".

Esse lugar comum é um grande obstáculo no caminho da compreensão entre o especialista e o leigo. Existirão realmente pessoas que nada sabem sobre arte? Se excetuarmos as crianças pequenas e as pessoas vítimas de graves doenças ou deficiências mentais, nossa resposta será negativa, pois é impossível deixar de saber *alguma coisa* sobre arte. A arte é parte tão integrante da tessitura da vida humana que nos deparamos com ela o tempo todo, mesmo que nossos contatos com ela se limitem ao mais baixo denominador comum do gosto popular. Mesmo assim, trata-se de algum tipo de arte; e como se trata da única forma de arte conhecida pela maior parte das pessoas, é o que configura suas idéias sobre arte em geral. Quando dizem "Sei do que gosto", querem realmente dizer "Gosto daquilo que conheço (e rejeito tudo o que não se assemelhe às coisas com as quais estou familiarizado)"; na verdade, tais preferências não são absolutamente suas, mas foram-lhes impostas pelo hábito e pelas circunstâncias, sem qualquer escolha pessoal. Gostar daquilo que conhecemos e desconfiar do que não conhecemos é uma das mais antigas características humanas. Mas por que tantos de nós deveríamos acalentar a ilusão de ter feito uma escolha pessoal quanto às nossas preferências em arte, quando na verdade não a fizemos? Há aqui um outro pressuposto tácito, que é mais ou menos o seguinte: "Uma vez que a arte é um assunto tão 'difícil de se dominar' que até mesmo os especialistas discordam entre si, minha opinião é tão boa quanto a deles — é tudo uma questão de preferência subjetiva. De fato, deve existir algo de errado com uma obra de arte, já que sua apreciação necessita de um especialista". Esse, também, é um falso pressuposto. Para saber por quê, precisamos refletir sobre a razão pela qual o artista cria — e para quem.

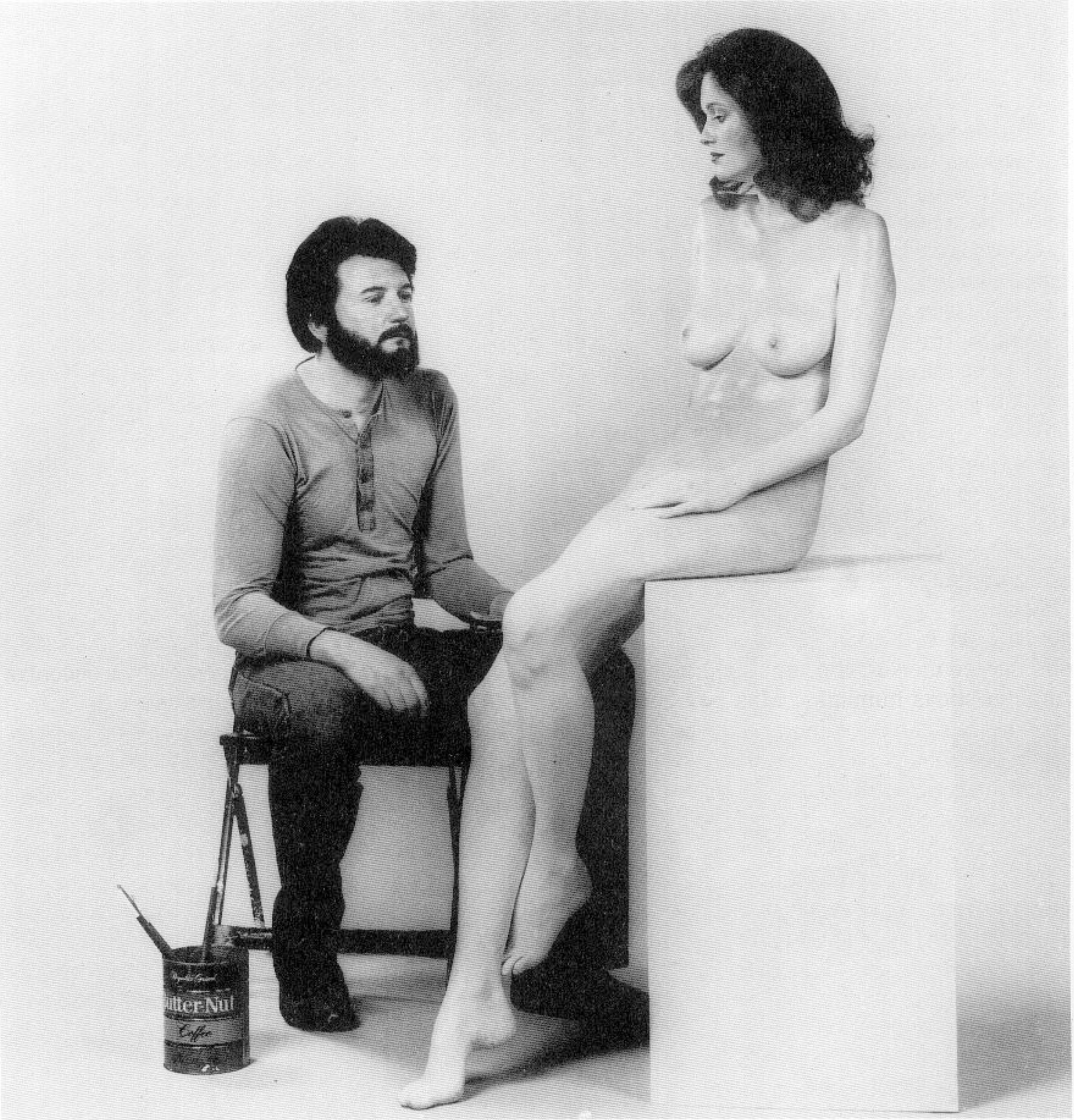
Auto-expressão e público

Toda arte envolve a auto-expressão. A maioria de nós está familiarizada com o famoso mito grego do escultor Pigmaleão, que esculpiu uma estátua tão bela da ninfa Galatéia que se apaixonou por ela e abraçou-a quando Vênus deu vida à sua escultura. Recentemente, John de Andrea (fig. 3) deu ao mito uma nova interpretação que, através da troca de papéis, muito nos diz a respeito da criatividade. Agora é o artista que, imerso em seus pensamentos, está indiferente ao olhar fixo da estátua. Ela baseia-se obviamente num modelo real e não numa concepção idealizada, estando ainda em processo de "adquirir vida", uma vez que o artista ainda não terminou de pintar suas pernas brancas. A ilusão é tão convincente que nos perguntamos qual figura é real e qual está sonhando com a outra, o artista ou a escultura? De Andrea faz-nos perceber que, para o artista, o ato criativo é um trabalho de amor que faz com que a arte adquira vida.

Mas não poderemos também dizer que é a obra de arte que dá vida ao artista? O nascimento de uma obra de arte é uma experiência intensamente pessoal e, no entanto, deve ser compartilhado pelo público, num estágio final, para que possa ser bem-sucedido. O artista não cria simplesmente para sua própria satisfação, mas deseja que sua obra seja aprovada pelos outros. De fato, a esperança de aprovação pode ser aquilo que, primeiramente, o leva a criar, e o processo criativo não estará completo enquanto a obra não houver encontrado um público. Afinal, as obras de arte existem mais para que se goste delas do que para serem objeto de discussões.

Talvez possamos resolver esse paradoxo se compreendermos o que o artista entende por "público". Ele não se preocupa com *o* público como uma entidade estática, mas com o seu público específico; para ele, a qualidade é muito mais importante do que a quantidade. O público que ocupa e inquieta a mente do artista é um público restrito e especial, e não o público em geral: o mérito da obra de um artista nunca poderá ser determinado por um concurso de popularidade. A qualificação exclusiva que os membros daquele público possuem em comum é um amor muito bem informado pelas obras de arte — uma atitude ao mesmo tempo discriminatória e entusiástica que confere ao seu julgamento um peso especial. Para dizê-lo em uma palavra, são *especialistas*, pessoas cuja autoridade encontra-se na experiência, mais do que nos conhecimentos teóricos.

A minoria ativa à qual demos o nome de público essencial do artista vai buscar seus recrutas num público secundário muito maior e mais passivo, cujo contato com as obras de arte é menos direto e contínuo. Esse grupo, por sua vez, dilui-se no imenso número daqueles que acreditam que "nada sabem sobre arte", os leigos

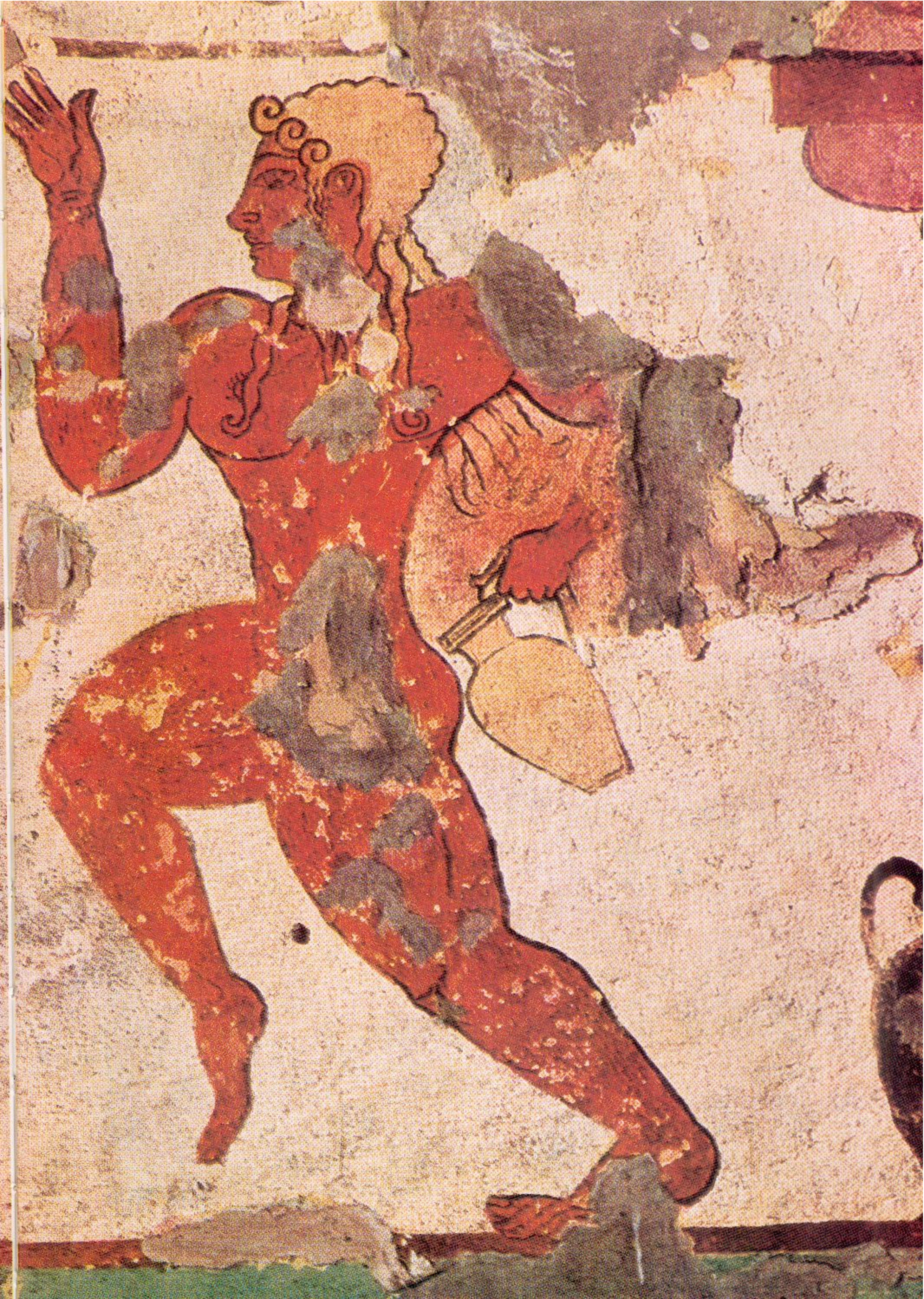


3. John de Andrea. *O Artista e seu Modelo.* 1980. Polivinil, policromado sobre óleo; tamanho natural. Coleção Foster Goldstrom, Dallas e San Francisco

pura e simplesmente. O que distingue o leigo, como já vimos anteriormente, não é que ele *seja* realmente puro e simples, mas sim o fato de ele gostar de pensar em si próprio como sendo assim. Na realidade, não existe nenhuma separação nítida, nenhuma diferença de caracteres distintivos entre ele e o especialista, mas apenas uma diferença de grau. O caminho que leva à especialização não exclui ninguém que tenha uma mente aberta e capacidade para absorver novas experiências. À medida que o percorrermos e aumentar a nossa compreensão, descobriremos que passamos a gostar de muito mais coisas do que havíamos julgado possível inicialmente. Ao mesmo tempo, entretanto, iremos gradualmente adquirindo a coragem de nossas próprias convicções, até que — se formos suficientemente longe nesse caminho — aprenderemos a fazer escolhas individuais significativas entre as obras de arte. Seremos então capazes de afirmar, com alguma justiça, que conhecemos aquilo de que gostamos.

PRIMEIRA PARTE

Como a arte começou



A arte mágica dos homens das cavernas e dos povos primitivos

O PALEOLÍTICO

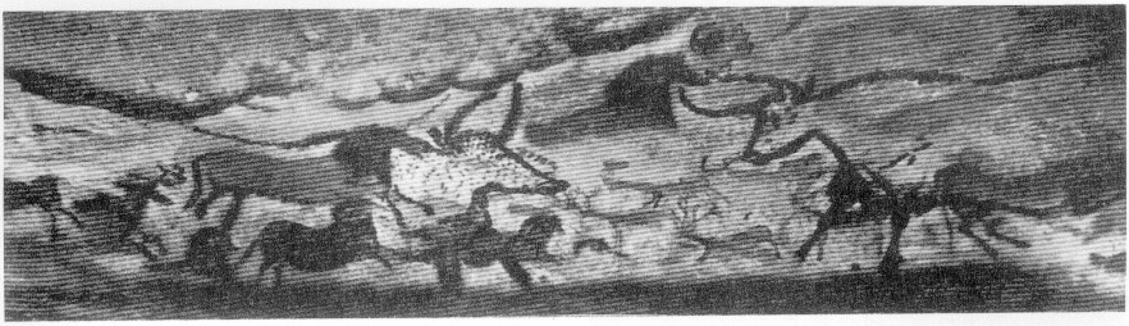
Quando o homem começou a criar obras de arte? Com o que elas se pareciam? O que o induziu a criá-las? Toda história da arte deve principiar por essas perguntas — e pela confissão de que não somos capazes de respondê-las. Nossos mais primitivos ancestrais começaram a andar na Terra, sobre dois pés, há cerca de dois milhões de anos, mas só por volta de seiscentos mil anos mais tarde é que encontramos os primeiros indícios do homem como fabricante de utensílios. Ele deve ter *usado* utensílios durante todo esse tempo, pois faz parte do comportamento dos símios utilizar-se de uma vara para derrubar uma banana, ou de uma pedra para arremessá-la contra seus inimigos. A *fabricação* de utensílios é uma questão mais complexa. Antes de mais nada, exige a capacidade de pensar em varas ou pedras como "apanhadores de frutas" ou "trituradores de ossos", mesmo nas ocasiões em que não são necessárias para tais objetivos. Ao tornar-se capaz de agir dessa forma, o homem descobriu que algumas varas e pedras tinham uma forma mais conveniente que outras, e guardou-as para serem usadas futuramente — ele as "classificou" como utensílios, pois havia começado a associar *forma* e *função*. Algumas dessas pedras sobreviveram; trata-se de grandes seixos ou fragmentos de rocha que trazem as marcas de um uso repetido para a mesma operação, qualquer que tenha sido ela. O passo seguinte dado pelo homem foi tentar desbastar esses utensílios com fim específico, de modo a aperfeiçoar a sua forma. Essa é a habilidade mais antiga de que temos conhecimento, e com ela passamos para uma fase da evolução humana conhecida como Paleolítico.

Arte das cavernas

É nos últimos estágios do Paleolítico, que teve início há cerca de trinta e cinco mil anos, que encontramos as primeiras obras de arte conhecidas. Elas, no entanto, já revelam uma segurança e requinte muito distantes de quaisquer origens modestas; devem ter sido precedidas por milhares de anos de lento desenvolvimento, sobre os quais desconhecemos absolutamente tudo. À época, a última Era Glacial aproximava-se de seu final na Europa, e o clima entre os Alpes e a Escandinávia assemelhava-se ao clima atual do Alasca. Renas e outros grandes herbívoros vagavam, pelas planícies e vales, acossados pelos ancestrais dos leões e tigres atuais — e por nossos próprios ancestrais. Esses homens viviam em cavernas ou abrigavam-se sob rochas grandes e salientes. Muitos desses locais foram descobertos, e os eruditos dividiram os "homens das cavernas" em vários grupos, dando a cada um deles um nome de acordo com um local característico. Entre eles, os aurinhacenses e madalenianos sobressaem-se como artistas especialmente talentosos.

As obras mais surpreendentes do Paleolítico são as imagens de animais pintadas nas superfícies rochosas das cavernas, como as da caverna de Lascaux, na região francesa de Dordogne (fig. 4). Bisões, veados, cavalos e bois estão profusamente representados nas paredes e tetos, onde parecem movimentar-se com rapidez; alguns têm apenas um contorno em negro e outros estão pintados com cores brilhantes, mas todos revelam a mesma sensação fantástica de vida. Mais impressionante ainda é o *Bisão Ferido*, no teto da caverna de Altamira, no norte da Espanha (fig. 5): o animal prestes a morrer está caído, mas mesmo nessa situação de desamparo sua postura, com a cabeça abaixada, é de autodefesa. O que nos fascina não é apenas o agudo senso de observação, os traços seguros e vigorosos, o sombreado sutilmente controlado que confere volume e integridade às formas; o que talvez exista de mais fascinante nessa pintura seja a força e a dignidade do animal nos últimos estertores de sua agonia.

Como se desenvolveu essa arte? A quais objetivos atendia? E como sobreviveu intacta por tantos milhares de anos? A última pergunta pode ser facilmente respondida: as pinturas raramente



4. *Friso de Animais* (pintura mural). c. 15.000-10.000 a.C. Caverna de Lascaux (Dordogne), França

encontram-se próximas à entrada das cavernas, onde poderiam ser vistas (e destruídas) com facilidade, mas sim em seus recessos mais escuros, tão afastadas da entrada quanto possível. Ocultas como estão, nas entranhas da Terra, essas imagens devem ter-se prestado a um objetivo muito mais sério do que a simples decoração. Na verdade quase não há dúvida de que faziam parte de um ritual mágico cujo propósito era o de assegurar uma caça bem-sucedida. Chegamos a essa conclusão não apenas devido à sua localização secreta e traços representando lanças ou dardos que apontam para os animais, mas também devido à forma desordenada com que as imagens estão dispostas, umas sobre as outras (como na fig. 4). Aparentemente, para os homens do Paleolítico não havia uma distinção muito nítida entre imagem e realidade; ao retratarem um animal, pretendiam fazer com que ele fosse também trazido ao seu alcance, e ao "matarem" a

5. *Bisão Ferido* (pintura rupestre). c. 15.000-10.000 a.C. Altamira, Espanha

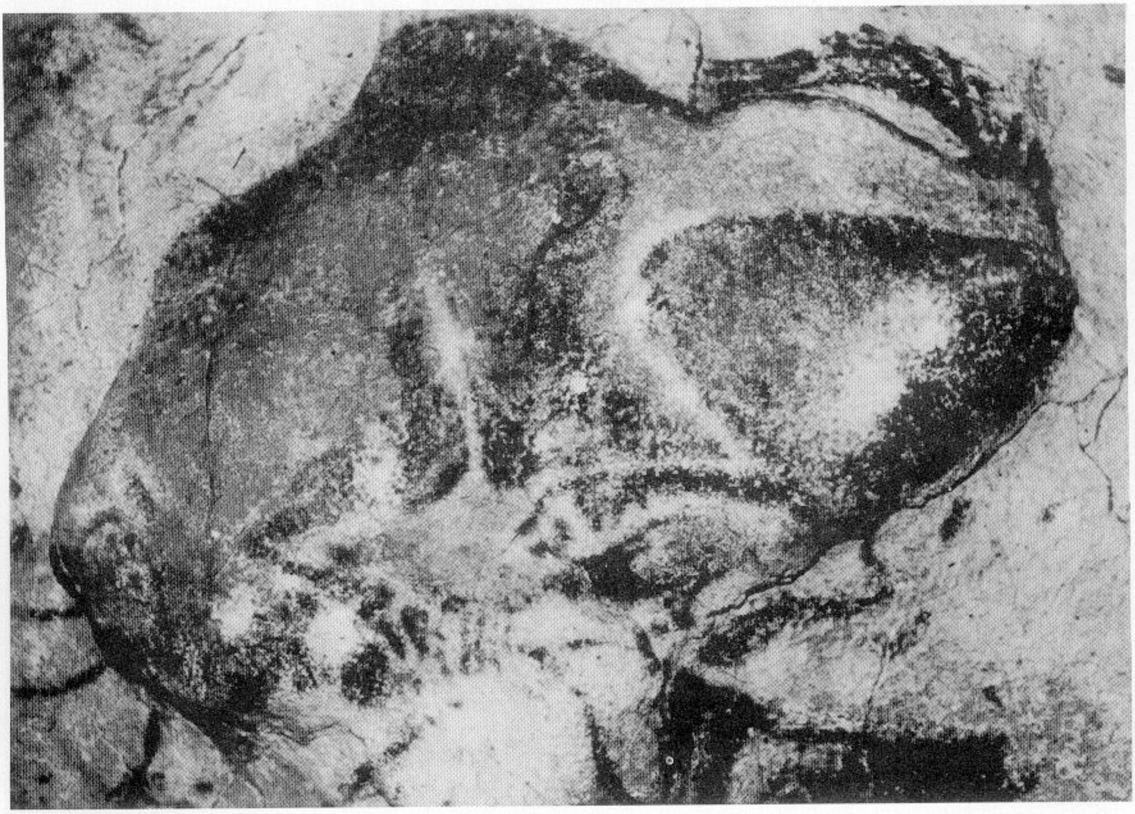
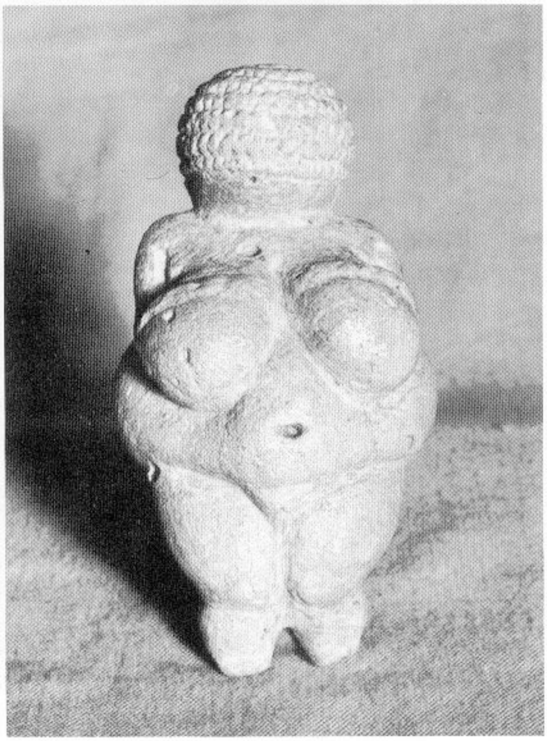


imagem julgavam ter matado o espírito vital do animal. Conseqüentemente, cada imagem só servia para uma vez — após a realização do ritual de morte, ela estava "morta" e podia ser desprezada. Podemos ter certeza de que a magia também funcionava. É provável que os caçadores cuja coragem havia sido assim fortalecida tivessem mais sucesso em matar essas feras enormes com suas armas primitivas. Nem mesmo atualmente perdeu-se a base emocional desse tipo de magia; sabe-se que há pessoas que rasgam a foto de alguém que passaram a odiar.

Mesmo assim, ainda existem muitas coisas que nos deixam confusos no que diz respeito às pinturas das cavernas. Por que estão localizadas em lugares tão inacessíveis? E por que transmitem uma sensação tão maravilhosa de vida? O ato mágico de "matar" não poderia ter sido praticado com a mesma eficácia em imagens menos realistas? Talvez as pinturas madalenianas das cavernas sejam a fase final de um desenvolvimento que começou como simples magia para matar, mas que mudou de significado quando os animais começaram a escassear (aparentemente, as grandes manadas dirigiram-se para o norte quando o clima da Europa Central ficou mais quente). Se foi assim, o objetivo principal das pinturas de Lascaux e Altamira pode não ter sido o de "matar", mas sim o de "criar" animais — aumentar o seu número. Será que os madalenianos tinham que praticar sua magia propiciatória de fertilidade nas entranhas da Terra por pensarem que ela fosse uma coisa viva de cujo útero surgem todas as outras formas de vida? Isso ajudaria a explicar o admirável realismo dessas imagens, pois um artista que acredita estar realmente "criando" um animal tem maiores probabilidades de lutar por essa qualidade do que outro que simplesmente produzisse uma imagem para ser morta. Algumas das pinturas das cavernas dão-nos até mesmo uma indicação da origem dessa magia de fertilidade: a forma de um animal freqüentemente parece ter sido sugerida pela formação natural da rocha, de forma que seu corpo coincida com uma saliência ou que seu contorno siga um veio ou fenda. Um caçador da Idade da Pedra, com a mente repleta de pensamentos sobre as grandes caçadas das quais dependia para sobreviver, muito provavelmente reconheceria tais animais entre as superfícies rochosas de sua caverna e atribuiria um profundo significado à sua descoberta. É tentador pensar que aqueles particularmente bons em descobrir tais imagens adquirissem um *status* especial de magos-artistas e fossem autorizados a aperfeiçoar sua caça imaginária, em vez de terem que enfrentar os perigos de uma caçada verdadeira, até que finalmente aprendessem a criar imagens com pouco ou nenhum auxílio das formações casuais.

Objetos

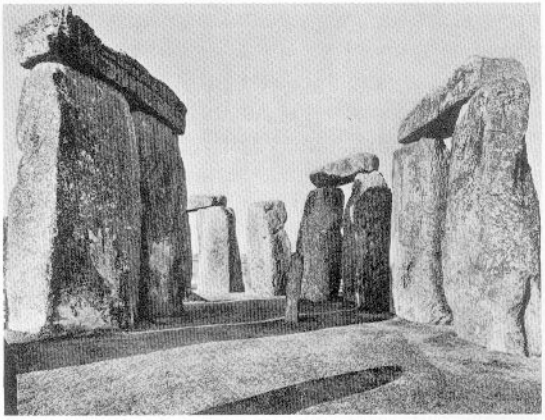
Além da arte das cavernas feita em grandes proporções, os homens do Paleolítico também criaram pequenas esculturas do tamanho de uma mão, utilizando-se de osso, chifre ou pedra cortados com talhadeiras rudimentares. Essas esculturas também parecem dever sua origem a semelhanças casuais. Num estágio mais primitivo, os homens do Paleolítico tinham se alegrado ao coletarem seixos em cujo formato natural viam uma qualidade representacional "mágica"; as peças mais minuciosamente trabalhadas dos tempos posteriores ainda refletem essa atitude. Assim, a chamada *Vênus de Willendorf* na Áustria (fig. 6), uma das inúmeras estatuetas da fer-



6. *Vênus de Willendorf.* c. 15.000-10.000 a.C. Pedra, altura: 0,12 m. Museu de História Natural, Viena tilidade, tem uma forma arredondada e bulbiforme que pode sugerir um "seixo sagrado" oval.

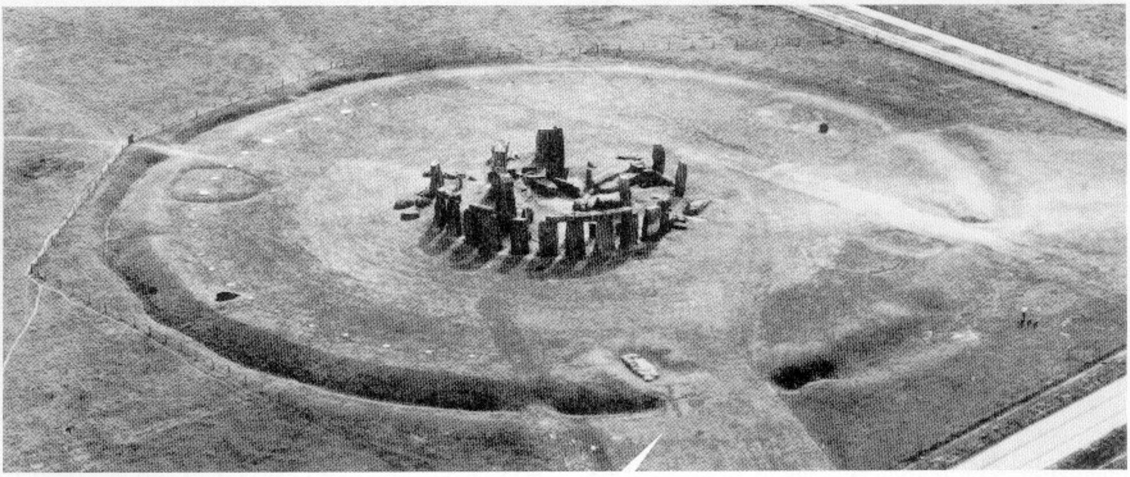
O NEOLÍTICO

Na Europa, a arte do Paleolítico assinala a mais alta realização de um modo de vida incapaz de sobreviver para além das condições especiais criadas pelos deslizamentos de gelo da Era Glacial que estava chegando ao fim. Aproximadamente entre 10.000 e 5.000 a.C., a Era Paleolítica chegou ao fim quando os homens fizeram suas primeiras e bem-sucedidas tentativas de domesticar animais e cultivar cereais — um dos passos verdadeiramente revolucionários da história humana, mesmo que a revolução tenha se estendido por muitos milhares de anos. O homem do Paleolítico havia levado a vida nômade de um caçador e coletor de alimentos, fazendo suas colheitas onde a natureza semeava, ficando, dessa forma, à mercê de forças que ele não era capaz de compreender nem de controlar. Tendo aprendido a garantir sua provisão de alimentos através de seus próprios esforços, os homens estabeleceram-se em comunidades permanentes nas aldeias; uma nova ordem e disciplina passaram a fazer parte de suas vidas. Há, então, uma diferença básica entre o Paleolítico e o Neolítico, embora o homem ainda dependesse da pedra como o material de seus principais utensílios e armas. A nova forma de vida deu origem a um grande número de habilidades e invenções, muito antes do surgimento dos metais: a cerâmica, a tecelagem e a fiação, métodos básicos de construção arquitetônica. Sabemos tudo isso a partir dos povoados do Neolítico que foram revelados por escavações. Esses remanescentes, contudo, em geral dizem-nos muito pouco acerca das condições espirituais dos homens do Neolítico; incluem artefatos de pedra de um requinte técnico cada vez maior, e uma grande variedade de recipientes de argila decorados com desenhos ornamentais abstratos, mas quase nada que se compare à arte do Paleolítico. Mesmo assim, a importante passagem da caça para a agricultura de subsistência deve ter dado origem a profundas



7. Stonehenge. c. 1800-1400 a.C. Diâmetro do círculo: 29,5 m; altura das pedras acima do solo: 4,11 m. Planície de Salisbury, Wiltshire, Inglaterra

8. O Grande Círculo. Stonehenge, Inglaterra



alterações na maneira do homem ver-se a si próprio e ao mundo, e parece difícil acreditar que não encontrassem uma forma de expressão na arte. Deveria haver, aqui, um enorme capítulo sobre o desenvolvimento da arte que, no entanto, se perdeu, simplesmente por que os artistas do Neolítico trabalhavam com madeira e outros materiais perecíveis.

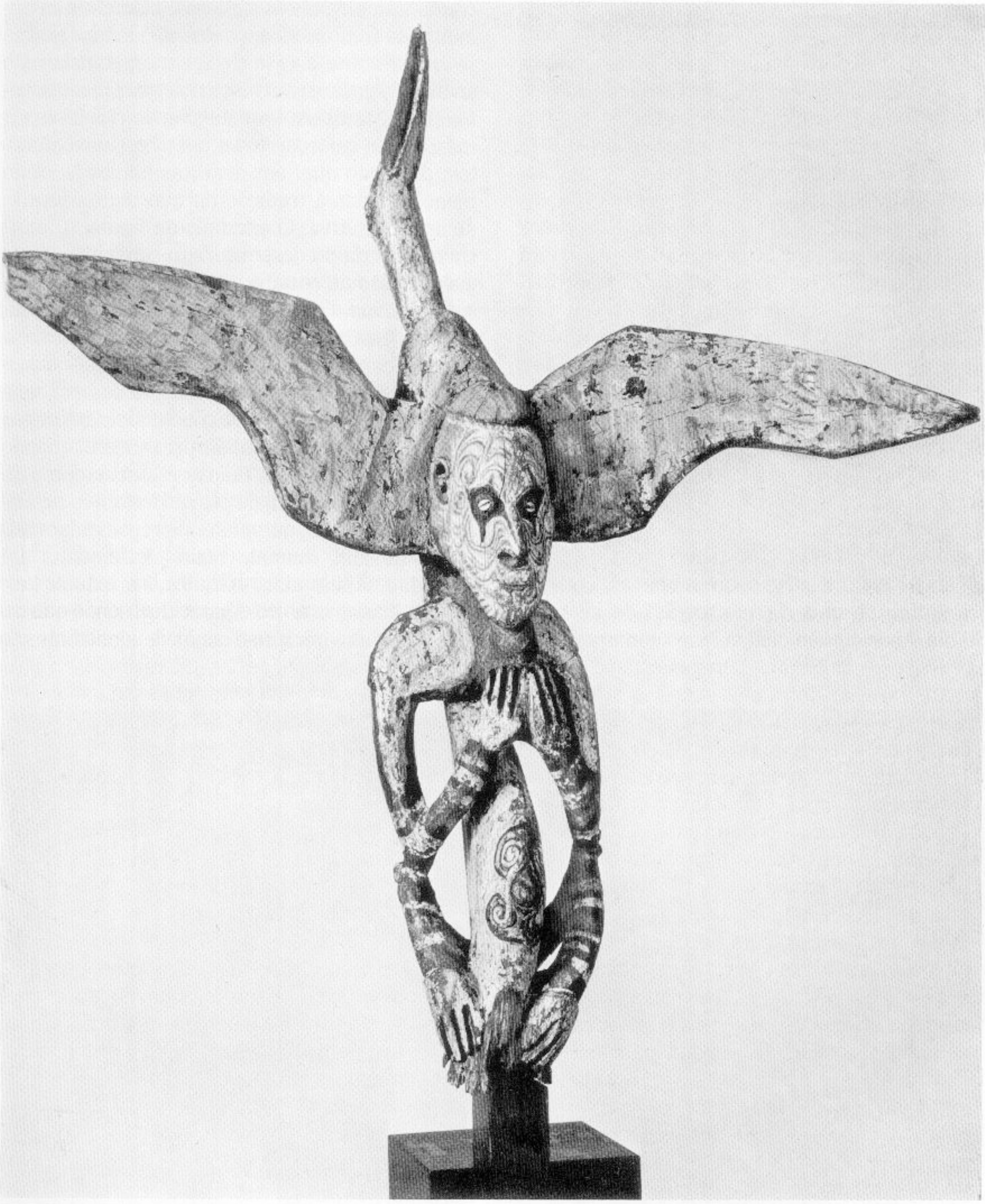
Uma exceção a essa regra geral é o grande círculo de pedra em Stonehenge, no sul da Inglaterra (figs. 7 e 8), o mais bem preservado dentre vários monumentos megalíticos ou "de grandes pedras". Seu objetivo era religioso; aparentemente, o esforço contínuo necessário para construí-lo só poderia ter sido mantido pela fé — uma fé que, quase literalmente, exigia que se movessem montanhas. A estrutura inteira é voltada para o ponto exato em que o Sol se levanta no dia mais longo do ano, o que leva a crer que deve ter-se prestado a um ritual de adoração do Sol. Mesmo atualmente, Stonehenge tem características majestosas e sobre-humanas, como se fosse obra de uma raça esquecida de gigantes. Se devemos ou não chamar um monumento como esse de arquitetura, é uma questão de definição: temos a tendência de pensar a arquitetura em termos de interiores fechados e, no entanto, temos, também, arquitetos paisagistas que projetam parques e jardins; nem poderíamos negar aos teatros de arena ou estádios o *status* de arquitetura. Talvez devêssemos consultar os gregos antigos que criaram a palavra. Para eles, "arqui-tetura" significava algo mais alto que a "tetura" convencional (isto é, "construção" ou "edificação"), uma estrutura diferenciada daquela de tipo exclusivamente prático e cotidiano, em termos de escala, ordem, permanência ou suntuosidade de propósitos. Um grego certamente chamaria Stonehenge de arquitetura. E para nós, também, não será difícil fazer o mesmo, se compreendermos que, para definir ou articular o espaço, não é necessário *fechá-lo.* Se a arquitetura é "a arte de adaptar o espaço às necessidades e aspirações humanas", então Stonehenge faz mais do que preencher esses requisitos.

ARTE PRIMITIVA

Existem apenas alguns grupos humanos para os quais o Paleolítico perdurou até os dias atuais. Os modernos sobreviventes do Neolítico são muito mais fáceis de encontrar. Incluem todas as chamadas sociedades primitivas da África tropical, das Américas e do Pacífico Sul. "Primitivo" é uma palavra infeliz, pois sugere — muito erradamente — que essas sociedades representam o estado original da humanidade, o que a fez ficar sobrecarregada por todos os tipos possíveis de inferências emocionais. Mesmo assim, não existe outra palavra melhor. A arte primitiva, apesar de sua ilimitada variedade, compartilha um traço dominante: a reestruturação imaginativa das formas da natureza, em vez de observação cuidadosa. Sua preocupação não é com o mundo visível, mas com o mundo invisível e inquietante dos espíritos. Para a mente primitiva, todas as coisas são animadas por espíritos poderosos — os homens, os animais, as plantas, a terra, os rios e lagos, a chuva, o vento, o Sol e a Lua. Todos esses espíritos tinham que ser apaziguados, e cabia à arte propiciar-lhes as moradias adequadas, "aprisionando-os" dessa forma. Uma dessas armadilhas é a esplêndida e antiqüíssima figura da Nova Guiné (fig. 9); essa figura faz parte de uma grande classe de objetos parecidos, sendo que talvez uma das características mais persistentes da sociedade primitiva seja a adoração dos ancestrais. A parte mais importante de suas formas é a cabeça, com seus olhos em forma de concha, de olhar fixo e intenso, ao passo que o corpo — como em toda arte primitiva em geral — foi reduzido a um mero apoio. O pássaro que surge por trás da cabeça representa o espírito ou a força vital do antepassado. O movimento de quem estivesse prestes a voar, em contraste com a rigidez da figura humana, constitui uma imagem de grande força — e estranhamente familiar, pois nossa tradição também inclui o "pássaro da alma", da pomba do Espírito Santo ao albatroz do Velho Marinheiro, de modo que nos descobrimos reagindo a uma obra de arte que, à primeira vista, tanto parece enigmática quanto divergente de tudo que conhecemos.

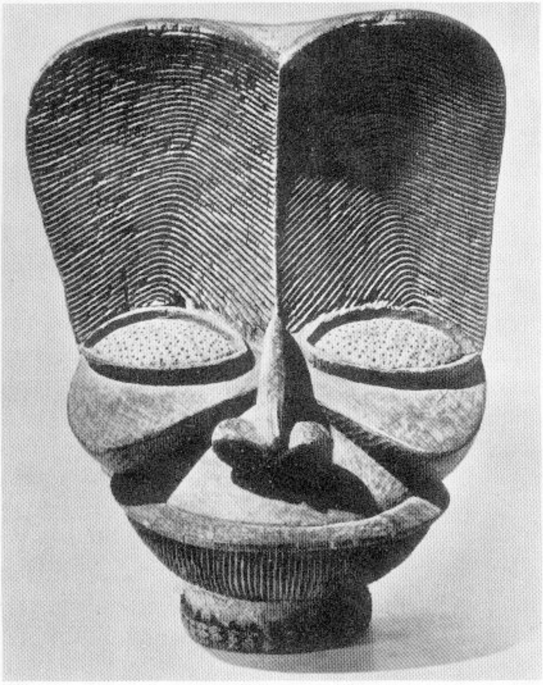
Máscaras e vestuário

Ao lidar com o mundo dos espíritos, o homem primitivo não se satisfazia apenas com os rituais ou oferendas diante dos objetos com os quais "capturava" os seus espíritos. Precisava representar suas relações com o mundo dos espíritos através de danças e cerimônias dramáticas semelhantes, nas quais ele próprio podia assumir temporariamente o papel de armadilha do espírito,



9. *Figura Masculina com um Pássaro.* Rio Sepik, Nova Guiné. Século XIX-XX. Madeira, altura: 1,22 m. Coleção de Arte da Universidade Washington, St. Louis

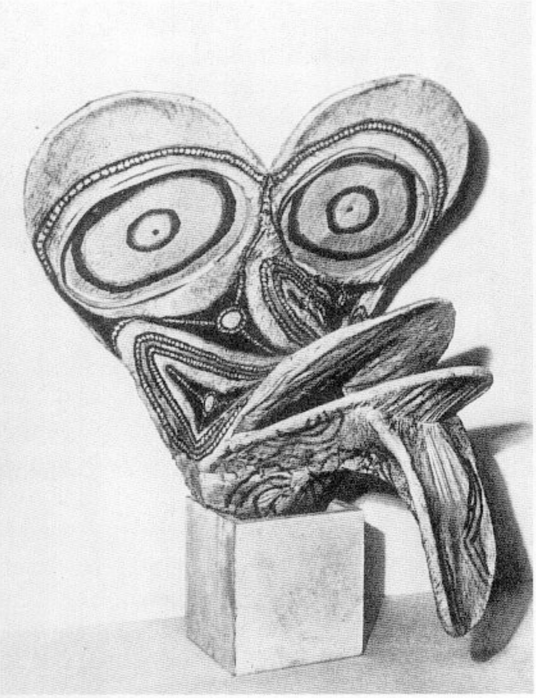
disfarçando-se com máscaras e vestes de confecção elaborada. Nem mesmo atualmente desapareceu o fascínio exercido pelas máscaras; ainda sentimos a emoção de uma troca de identidade quando usamos uma delas no dia das bruxas ou no carnaval. As máscaras com certeza constituem o capítulo mais fértil da arte primitiva, e também um dos mais enigmáticos. Em geral é impossível determinar seu significado, uma vez que as cerimônias às quais normalmente se prestavam



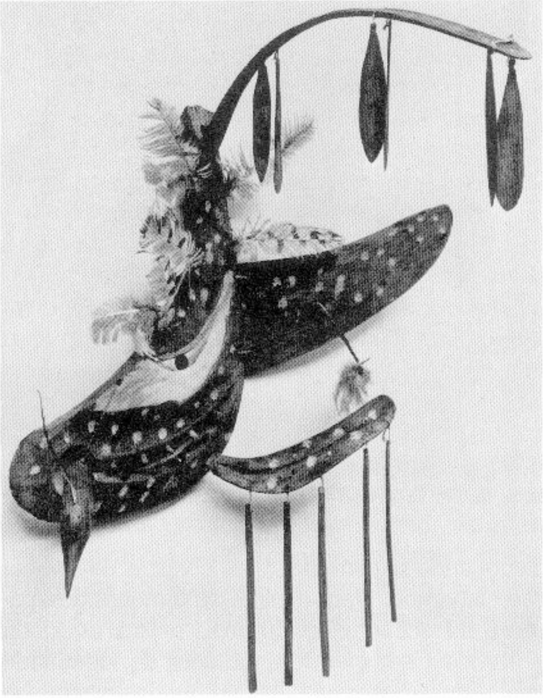
10. Máscara da região de Bamenda, Camarões. Século XIX-XX. Madeira, altura: 0,67 m. Museu Rietberg, Zurique (Coleção E. v.d. Heydt)

continham elementos sigilosos, cuidadosamente mantidos fora do alcance dos não-iniciados. Essa ênfase sobre o misterioso e o espetacular não apenas intensificava o impacto emocional do ritual, mas também incentivava os criadores de máscaras a esforçarem-se por obter novos efeitos, de modo que, em geral, as máscaras estão menos ligadas à tradição do que outras formas de arte primitiva. O exemplo da figura 10 mostra a simetria do desenho, bem como a precisão e a exatidão do entalhe, característicos da escultura africana. Os traços da face humana não foram reorganizados; foram, por assim dizer, reestruturados, com as imensas sobrancelhas arqueando-se sobre o restante como se fossem uma cobertura de proteção. A solidez dessas formas adquire uma evidência surpreendente quando observamos os traços fluidos e assustadores de uma máscara da ilha de Nova Bretanha, no Pacífico Sul (fig. 11), que pretende representar o espírito de um animal, mais exatamente um crocodilo. Ainda mais estranha é a máscara esquimó do sudoeste do Alasca (fig. 12). Os detalhes que o não-iniciado é capaz de identificar são

11. Máscara da península de Gazelle, Nova Bretanha. Século XIX-XX. Casca de madeira, altura: 0,45 m. Museu Nacional de Antropologia, México



12. Máscara esquimó do sudoeste do Alasca. Início do século XX. Madeira, altura: 0,55 m. Museu do Índio Americano, Fundação Heye, Nova York

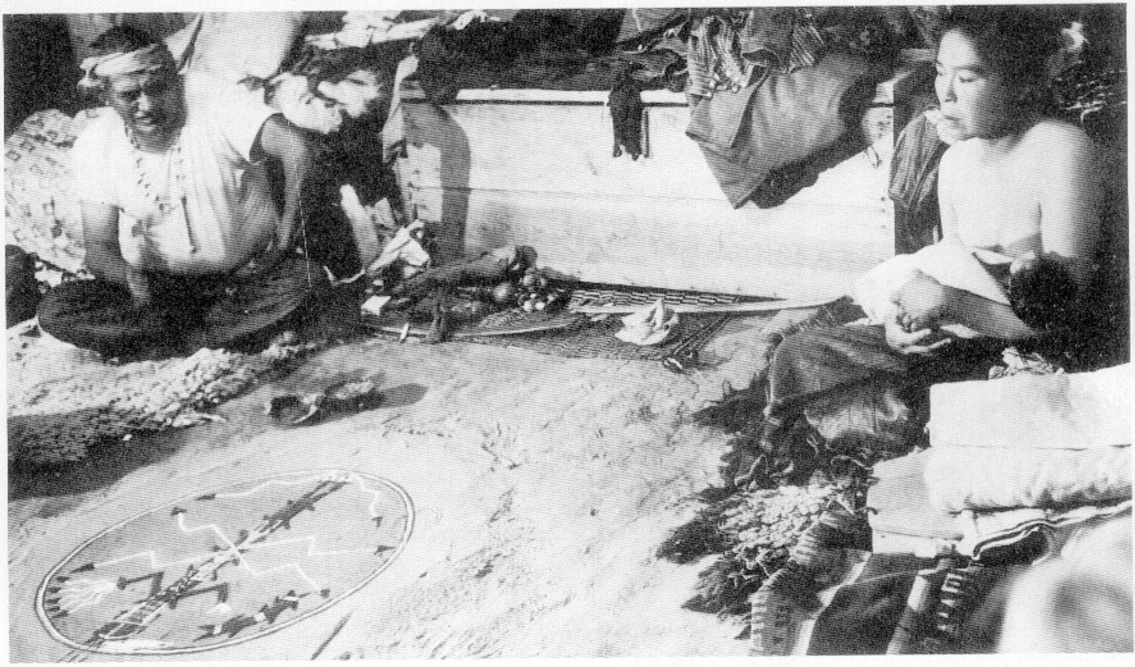


apenas o único olho e a boca cheia de dentes. No entanto, para aqueles que sabem "ler" essa montagem de formas, trata-se da representação condensada de um mito tribal a respeito de um cisne que impele as baleias brancas em direção aos caçadores.

Pintura

Comparada à escultura, a pintura tem um papel subalterno na sociedade primitiva. Embora bastante usada para colorir esculturas de madeira ou o corpo humano, às vezes com desenhos ornamentais complexos, ela só conseguiu se firmar como arte independente sob condições excepcionais. Assim, as tribos indígenas que habitavam o árido sudoeste dos Estados Unidos desenvolveram a arte sem precedentes da pintura em areia (fig. 13). A técnica, que exige uma habilidade considerável, consiste em derramar rocha ou terra em pó, de várias cores, sobre uma superfície lisa de areia. Apesar (ou talvez por causa) do fato de essas pinturas serem impermanentes e precisarem ser refeitas a cada nova ocasião, os desenhos são rigorosamente tradicionais; são também bastante abstratos, como qualquer desenho de forma fixa que seja interminavelmente repetido. Podemos comparar as composições às receitas prescritas pelo "médico", que supervisiona sua execução por parte do pintor, pois as pinturas em areia são usadas essencialmente nas cerimônias de cura. Nossa ilustração atesta muito bem o quanto essas sessões são plenas de uma grande intensidade emocional, tanto por parte do "médico" quanto do paciente. Uma união — ou mesmo, às vezes, uma identidade — tão visceral entre o sacerdote, o curandeiro e o artista podem ser atualmente de difícil compreensão. Mas, para o homem primitivo, tentando curvar a natureza às suas necessidades através da magia ritual, as três funções devem ter parecido aspectos diferentes de um mesmo processo. E o sucesso ou fracasso desse processo era para ele, literalmente, uma questão de vida ou de morte.

13. Pintura ritual sobre areia para uma criança doente (Navaho), Arizona



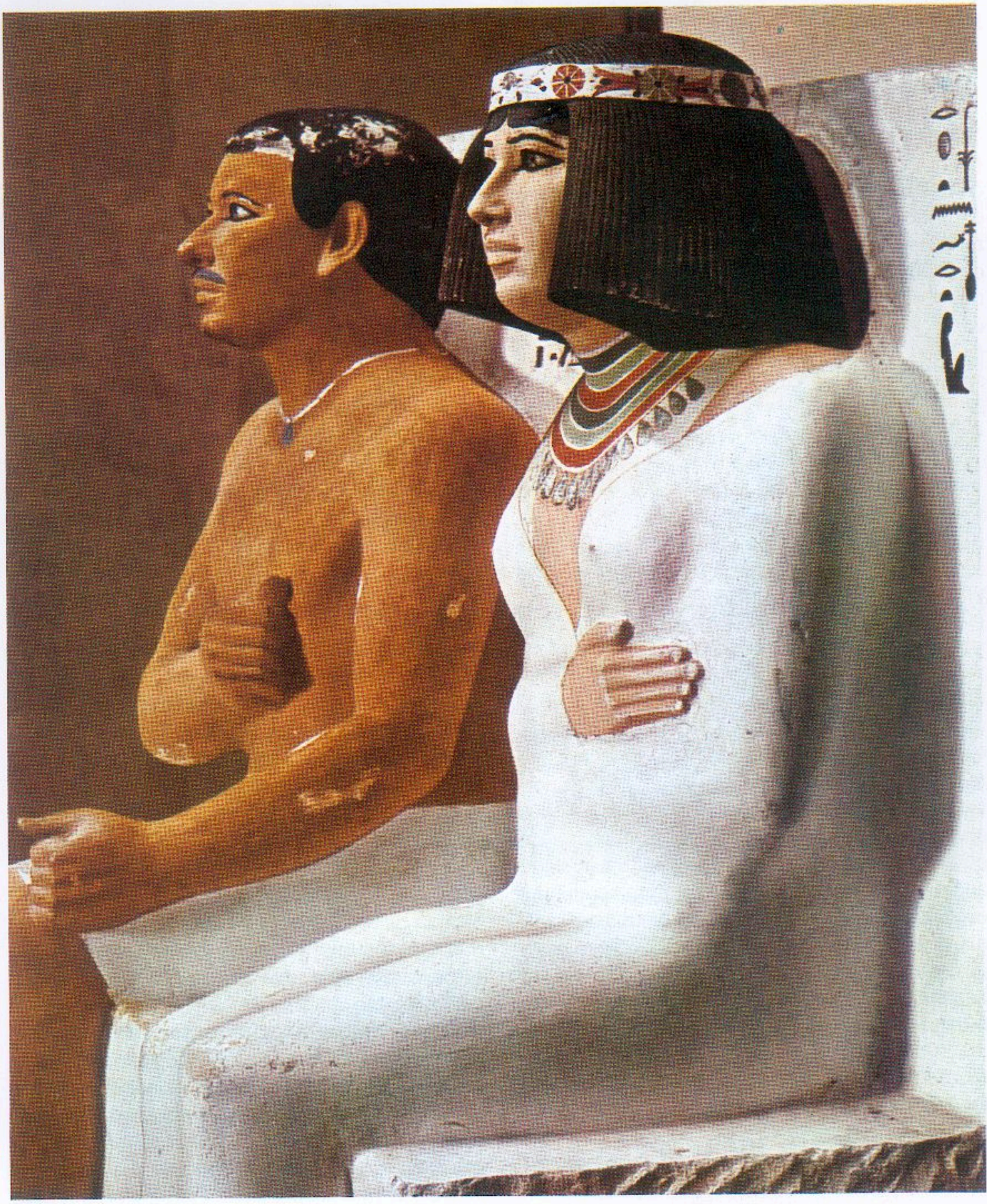
Arte para os mortos – Egito

Com muita freqüência, ouvimos dizer que a história se inicia com a invenção da escrita, há cerca de cinco mil anos. Trata-se de um marco conveniente, pois a ausência de registros escritos certamente constitui uma das diferenças fundamentais entre sociedades históricas e pré-históricas. Obviamente, a pré-história foi tudo menos um período pobre em eventos: o caminho que vai da caça à agricultura de subsistência é longo e árduo. O início da história, então, significa um súbito aumento da velocidade dos eventos, a passagem de uma marcha lenta para uma marcha acelerada. Veremos também que significa uma modificação quanto aos *tipos* de eventos.

Poderíamos definir a pré-história como a fase da evolução humana durante a qual o homem, enquanto espécie, aprendeu a sobreviver num meio ambiente hostil; suas realizações eram respostas às ameaças de extinção física. Com a domesticação de animais e o cultivo de plantas alimentícias, ele havia ganho uma batalha decisiva dessa guerra. Mas a revolução que vai da caça à agricultura de subsistência colocou-o em um nível no qual ele podia muito bem ter permanecido indefinidamente, e em muitas partes do globo o homem deu-se por satisfeito em permanecer ali. No entanto, em alguns lugares, o equilíbrio da sociedade primitiva foi perturbado por uma nova ameaça, criada não pela natureza, mas pelo próprio homem: a competição pelas terras boas para pastagem entre as tribos de pastores, ou por solo arável entre as comunidades agrícolas. Tal situação podia ser resolvida de duas formas: a guerra constante entre as tribos podia reduzir a população, ou as pessoas podiam unir-se em unidades sociais maiores e mais disciplinadas para a realização de esforços coletivos (tais como a construção de fortalezas, represas ou canais de irrigação) que nenhuma sociedade tribal precariamente organizada teria sido capaz de realizar. Conflitos dessa espécie surgiram no vale do Nilo, do Tigre e do Eufrates há cerca de seis mil anos, e a pressão por eles criada foi suficiente para produzir um novo tipo de sociedade, muito mais complexa e eficiente do que todas as que existiram anteriormente. Literalmente, essas sociedades *fizeram* história; não apenas deram origem a "grandes homens e grandes feitos", mas também fizeram com que eles se tornassem *memoráveis.* (Para ser memorável, um evento deve ser algo mais que "digno de ser lembrado"; deve ocorrer com uma rapidez suficiente, que lhe permita ser apreendido pela memória do homem. Os fatos pré-históricos eram lentos demais para tanto.) A partir de então, os homens passaram a viver num mundo novo e dinâmico, onde sua capacidade de sobrevivência não era ameaçada pelas forças da natureza, mas pelos conflitos surgidos no seio de uma mesma sociedade ou devidos às rivalidades entre sociedades diferentes. Esses esforços para enfrentar seu meio ambiente humano mostraram ser, para o homem, uma ameaça muito maior do que a sua luta contra a natureza.

A invenção da escrita foi uma realização indispensável, originária das civilizações históricas do Egito e da Mesopotâmia. Não conhecemos as origens de seu desenvolvimento, mas deve ter consumido vários séculos depois que as novas sociedades já haviam superado seu estágio inicial. A história já estava em andamento na época em que já se podia fazer uso da escrita para o registro dos eventos históricos. A civilização egípcia tem sido há muito tempo considerada a mais rigorosamente conservadora de que se tem notícia. Há alguma verdade nessa concepção, pois os padrões básicos das instituições, crenças e ideais artísticos egípcios formaram-se entre 3000 e 2500 a.C. e foram continuamente reafirmados nos dois mil anos seguintes, de tal forma que toda a arte egípcia, à primeira vista, tende a parecer uniforme. Na verdade, a arte egípcia oscila entre o conservadorismo e a inovação, mas nunca é estática. Algumas de suas maiores realizações tiveram uma influência decisiva sobre a Grécia e Roma. Desse modo, podemos nos sentir ligados ao Egito de cinco mil anos atrás por meio de uma tradição viva e contínua.

A história do Egito divide-se em dinastias de soberanos, de acordo com o antigo costume egípcio, iniciando-se com a Primeira Dinastia, um



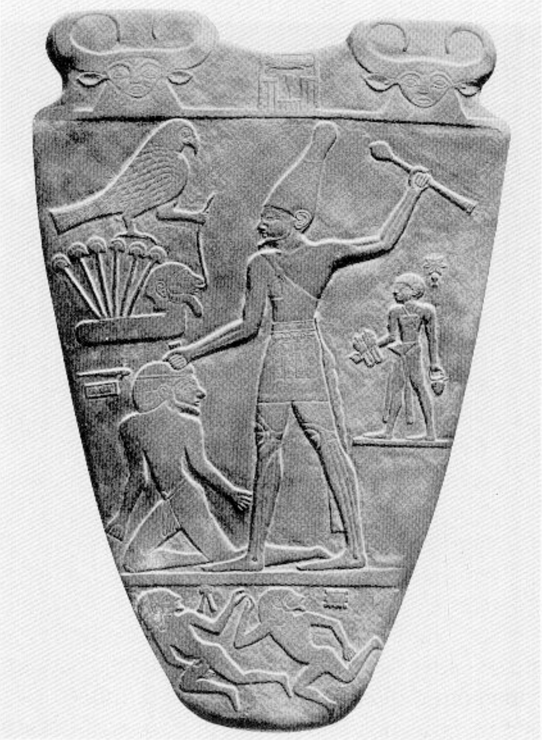
14. *O Príncipe Rahotep e sua Esposa Nofret.* c. 2580 a.C. Calcário pintado, altura: 1,20 m. Museu Egípcio, Cairo pouco antes de 3000 a.C. Essa forma de contar o tempo histórico exprime simultaneamente o forte senso de continuidade egípcio e a importância avassaladora do faraó (rei), que não era apenas o regente supremo, mas também um deus. Todos os reis afirmam reinar em nome ou pela graça de alguma autoridade sobre-humana (é isso que os torna superiores aos chefes tribais); o faraó os transcendia a todos — sua realeza não lhe era delegada de cima, mas era absoluta e divina. Não sabemos exatamente como os primeiros faraós firmaram sua pretensão à divindade, mas sabemos que moldaram o vale do Nilo num estado eficiente e original e aumentaram sua fertilidade através do controle das inundações anuais das águas do rio, o que foi possível graças à construção de diques e canais.

Atualmente não existe um único remanescente dessas obras públicas. Nosso conhecimento da civilização egípcia baseia-se quase que inteiramente nas sepulturas e no seu conteúdo, já que restou muito pouco dos antigos palácios e cidades egípcios. Isso não é acidental, pois essas sepulturas foram construídas para durarem para sempre. Todavia, os egípcios não encaravam a vida nesta terra essencialmente como um caminho para a sepultura; o seu culto dos mortos é um elo de ligação com o Período Neolítico, mas o significado que lhe deram era totalmente isento daquele medo sombrio dos espíritos dos mortos que domina os primitivos cultos dos ancestrais. Pelo contrário, sua atitude era a de que o homem pode obter sua própria felicidade após a morte, equipando sua sepultura como uma espécie de réplica sombria de seu ambiente cotidiano para o prazer de seu espírito, o *ka*, e assegurando que o *ka* viesse a ter um corpo para habitar (seu próprio cadáver mumificado ou, como substituto, uma estátua de si próprio).

O ANTIGO IMPÉRIO

Escultura

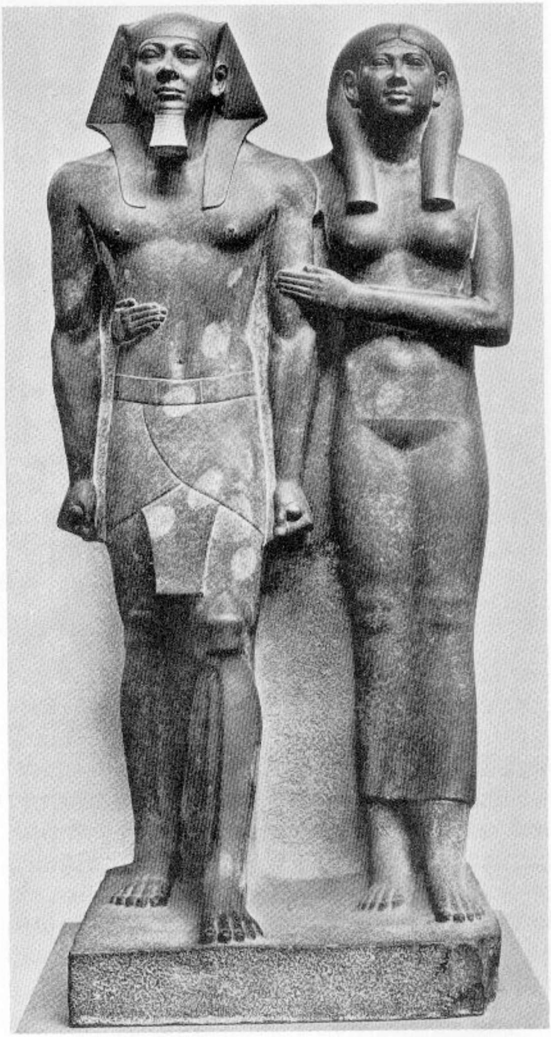
No início da história egípcia existe uma obra de arte que é também um documento histórico: uma paleta de ardósia que celebra a vitória de Narmer, rei do Alto Egito, sobre o Baixo Egito, a mais antiga imagem conhecida de um personagem histórico identificado por seu nome. Essa obra já apresenta a maior parte dos traços característicos da arte egípcia. Mas antes de nos ocuparmos deles, "leiamos" primeiro a cena. O fato de sermos capazes de fazê-lo é outra indicação de que deixamos a arte primitiva para trás, pois o significado do relevo torna-se claro não apenas devido às indicações hieroglíficas, mas também através da regularidade racional do desenho. Narmer agarrou um inimigo pelo cabelo e está prestes a matá-lo com sua clava; outros dois inimigos caídos estão colocados na parte inferior (a pequena forma retangular próxima ao da esquerda representa uma cidade fortificada). Na parte superior, à direita, vemos uma partícula complexa de escrita pictográfica: um falcão sobre uma moita de papiro segura uma corrente presa a uma cabeça humana que "cresce" a partir do mesmo solo da planta. Na verdade, essa imagem repete a cena principal a nível simbólico — a cabeça e o papiro representam o Baixo Egito, enquanto o falcão vitorioso é Hórus, o deus do Alto Egito. Nitidamente, Hórus e Narmer são o mesmo: um deus triunfa sobre adversários humanos. Conseqüentemente, o gesto de Narmer não deve ser entendido como a representação de uma luta ver-



15. *Paleta do Rei Narmer*, de Hieracômpolis. c. 3000 a.C. Ardósia, altura: 0,64 m. Museu Egípcio, Cairo dadeira. O inimigo encontra-se, já de início, em situação de desamparo, e a morte é um ritual, ao invés de um esforço físico. Percebemos isso devido ao fato de Narmer ter descalçado as sandálias (o oficial da corte atrás dele carrega-as em sua mão esquerda), uma indicação de que ele está pisando em solo sagrado. A mesma noção reaparece no Velho Testamento, quando o Senhor ordena a Moisés que tire os sapatos antes que Ele lhe apareça na sarça ardente.

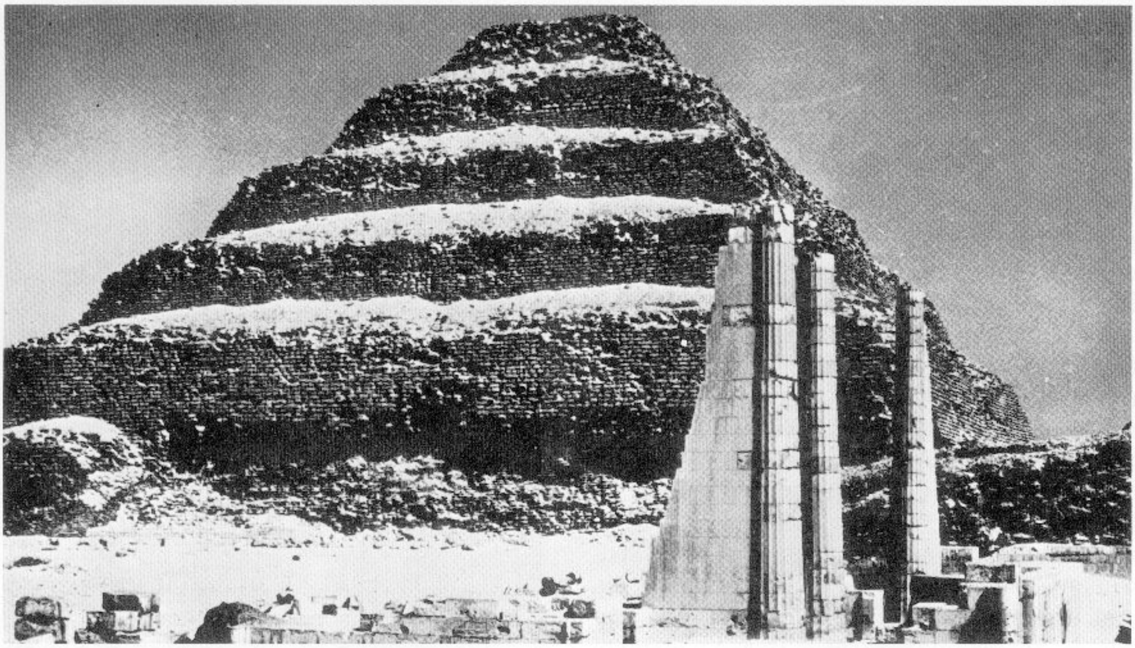
A nova lógica interna da paleta de Narmer fica imediatamente clara, embora a concepção moderna de mostrar uma cena como ela apareceria a um único observador, num momento único, seja, para o artista egípcio, tão estranha quanto havia sido para os seus antecessores da Idade da Pedra. Ele esforça-se por obter clareza, e não ilusão, selecionando dessa forma a imagem mais importante em cada caso. Mas ele impõe a si mesmo uma norma rigorosa: ao mudar seu ângulo de visão, deve fazê-lo a 90°, como se estivesse acompanhando as arestas de um cubo com o olhar. Assim, ele só reconhece três perspectivas possíveis: rosto inteiro, perfil exato e verticalidade a partir de cima. Qualquer posição intermediária o desconcerta (observe as figuras dos inimigos derrubados, com um curioso aspecto de borracha). Além do mais, ele tem de encarar o fato de que a figura humana em pé, ao contrário de um animal, não tem um único perfil principal, mas dois perfis antagônicos, de tal forma que, por uma questão de clareza, ele deve combinar as duas concepções. Como ele o faz é nitidamente mostrado na figura de Narmer: olho e ombros vistos de frente, cabeça e pernas de perfil. O método funcionava tão bem que sobreviveria por dois mil e quinhentos anos, apesar — ou talvez por causa — do fato de não prestar-se à representação de movimento ou ação. O caráter glacial da imagem pareceria ser especialmente adequado à natureza divina do faraó; os mortais comuns *agem*, ele simplesmente *é*.

A abordagem "cúbica" da forma humana pode ser mais notavelmente observada na escultura egípcia, tal como o esplêndido grupo do faraó Miquerinos e sua rainha (fig. 16). O artista deve ter começado por delinear os planos frontal e lateral nas superfícies de um bloco retangular, e em seguida trabalhado para dentro, até que esses planos se encontraram. Só desse modo ele poderia ter obtido figuras de uma firmeza e imobilidade tridimensionais tão intensas. Que magníficos recipientes para a moradia do *ka*! Ambas estão com o pé esquerdo para diante, e todavia nada leva a pensar em um movimento para frente. O grupo também apresenta uma comparação interessante entre a beleza masculina e a feminina segundo a concepção de um excelente escultor, que não apenas soube contrastar a estrutura dos dois corpos, mas também enfatizar as formas suaves e salientes da rainha através de um vestido leve e ajustado ao corpo.



16. *Miquerinos e sua Esposa*, de Gizé. c. 2500 a.C. Ardósia, altura: 1,42 m. Museu de Belas Artes, Boston

O escultor que fez as estátuas do príncipe Rahotep e sua esposa Nofret (fig. 14) foi menos sutil a esse respeito. O casal deve sua admirável aparência de seres vivos ao colorido expressivo, que deve ter compartilhado com outras estátuas



17. Pirâmide em degrau, monumento funerário do rei Zoser, Sakkarah, c. 2560 a.C.

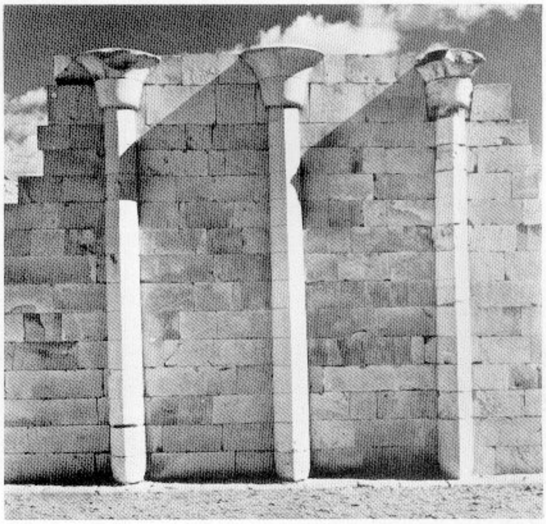
semelhantes, mas que apenas em alguns casos sobreviveu completamente intacto. A cor mais escura do corpo do príncipe não tem uma importância individual; trata-se da forma padronizada de pele masculina da arte egipcícia. Os olhos foram embutidos em quartzo brilhante, para torná-los o mais vivos possível, e a qualidade de retrato dos rostos é bastante acentuada.

Arquitetura

Quando nos referimos à atitude dos egípcios para com a morte e a imortalidade, devemos ter o cuidado de deixar claro que não nos referimos ao homem médio, mas apenas à pequena casta de aristocratas que se agrupava ao redor da corte real. Ainda há muito por aprender sobre a origem e o significado das sepulturas egípcias, mas o conceito de imortalidade que refletem aparentemente aplicava-se apenas aos poucos privilegiados, devido à sua associação com os faraós imortais. A forma padronizada dessas sepulturas era a mastaba, um túmulo de forma trapezoidal recoberto de tijolos ou pedra, acima de uma câmara mortuária que ficava bem abaixo do solo e ligava-se à mastaba por meio de um poço. No interior da mastaba há uma capela para as oferendas ao *ka* e um cubículo secreto para a estátua do morto. As mastabas reais chegaram a alcançar um tamanho admirável e logo transformaram-se em pirâmides. A mais antiga é, provavelmente, a do rei Zoser (fig. 17) em Sakkarah, uma pirâmide de degraus que sugere um agrupamento de mastabas, por oposição aos exemplos posteriores de Gizé, mais planos e regulares.

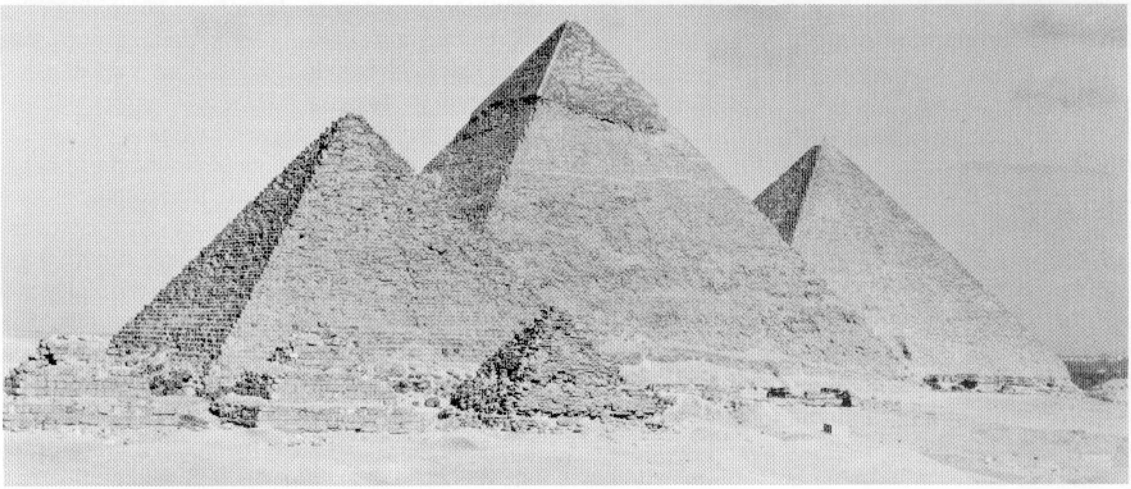
As pirâmides não eram estruturas isoladas, mas ligavam-se a imensos distritos funerários, com templos e outras edificações que eram o cenário de grandes celebrações religiosas, tanto durante quanto após a vida do faraó. O mais elaborado desses distritos é o que se encontra ao redor da pirâmide de Zoser: seu criador, Imhotep, é o primeiro artista cujo nome a história registrou, e o fez merecidamente, uma vez que sua obra — ou o que dela resta — causa enorme impressão ainda hoje. A arquitetura egípcia havia começado com estruturas feitas de tijolos de argila, madeira, junco e outros materiais leves. Imhotep usou a pedra talhada, mas seu repertório de formas arquitetônicas ainda reflete formas e esquemas desenvolvidos durante aquela fase anterior. Assim, descobrimos colunas — sempre "presas", em vez de independentes — que imitam os feixes de juncos ou os suportes de madeira que costumavam ser colocados em paredes de tijolos de argila para dar-lhes uma resistência adicional. Mas o próprio fato de que esses segmentos haviam perdido sua função original permitiu que Imhotep e seus arquitetos os reprojetassem de modo a fazer com que se prestassem a um novo e *expressivo* propósito (fig. 18).

O desenvolvimento da pirâmide atinge seu ponto culminante durante a Quarta Dinastia, na famosa tríade de grandes pirâmides em Gizé (fig. 19), todas elas com a conhecida forma regular e plana. Originalmente, possuíam um revestimento exterior de pedra cuidadosamente polida, que desapareceu, exceto próximo ao topo da pirâmide de Quéfren. Agrupadas ao redor das três grandes pirâmides há várias outras, menores, e um grande número de mastabas para membros da família real e altos oficiais, mas o distrito funerário unificado de Zoser tornou possível uma organização mais simples; à volta de cada uma das grandes pirâmides, na direção leste, existe um templo funerário, a partir do qual um caminho elevado processional conduz a um segundo templo, num nível inferior, no vale do Nilo, a uma distância aproximada de 1.600 metros. Próximo ao templo do vale da segunda pirâmide, a de Quéfren, está a Grande Esfinge esculpida na rocha viva (fig. 20), talvez uma corporificação da realeza divina ainda mais impressionante do que as próprias pirâmides. A cabeça real, que surge do corpo de um leão, eleva-se a uma altura de 20 metros e tinha, muito provavelmente, os traços de Quéfren (os estragos a ela infligidos nos tempos islâmicos tornaram obscuros os detalhes da face). Sua impressionante majestade é tal que, mil anos mais tarde, podia ser vista como uma imagem do deus-sol.


18. Meias-colunas papiriformes, Palácio do Norte, Câmara Funerária do Rei Zoser, Sakkarah, c. 2560 a.C.

Empreendimentos numa escala assim gigantesca caracterizam o apogeu do poder dos faraós. Após o término da Quarta Dinastia (menos de dois séculos depois de Zoser) nunca mais foram tentados, embora pirâmides de proporções bem mais modestas continuassem a ser construídas. O mundo vem incessantemente maravilhando-se à simples visão das grandes pirâmides, bem como com as proezas técnicas que elas represen-

19. Pirâmides de Miquerinos (c. 2470 a.C.), Quéfren (c. 2500 a.C.) e Quéops (c. 2530 a.C.), Gizé



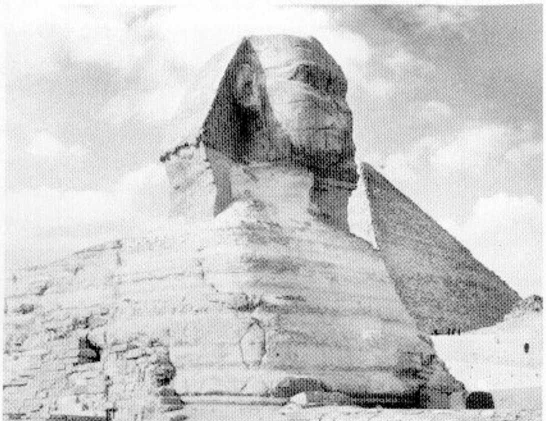
tam; mas elas também vieram a ser vistas como símbolos do trabalho escravo — milhares de homens forçados, por supervisores cruéis, a se prestarem à glorificação de imperadores absolutos. É possível que tal quadro seja injusto: foram preservados certos registros indicativos de que o trabalho era remunerado, de modo que estaríamos mais próximos da verdade ao considerarmos esses monumentos como imensos "projetos de obras públicas" que propiciavam uma forma de segurança econômica para uma boa parte da população.

O NOVO IMPÉRIO

Após o colapso da centralização do poder faraônico ao término da Sexta Dinastia, o Egito entrou em um período de distúrbios políticos e má sorte que duraria quase setecentos anos. Durante a maior parte desse tempo, a verdadeira autoridade esteve nas mãos dos governadores das províncias locais ou regionais, que ressuscitaram a velha rivalidade entre o Norte e o Sul. Muitas dinastias seguiram-se umas às outras em rápida sucessão, mas apenas duas, a Décima Primeira e a Décima Segunda, são dignas de nota. A última constitui o Médio Império (2134-1785 a.C.), quando vários reis competentes conseguiram reafirmar-se contra a nobreza provincial. Contudo, uma vez transgredido o fascínio da divindade do poder real, este nunca mais voltou a adquirir sua antiga vitalidade, e a autoridade dos faraós do Médio Império tendeu a ser pessoal, em vez de institucional. Logo após o encerramento da Décima Segunda Dinastia, o país enfraquecido foi invadido pelos hicsos, um povo asiático ocidental de origem um tanto misteriosa, que se apoderou da área do Delta e a dominou por cento e cinqüenta anos, até serem expulsos pelo príncipe de Tebas por volta de 1570 a.C.

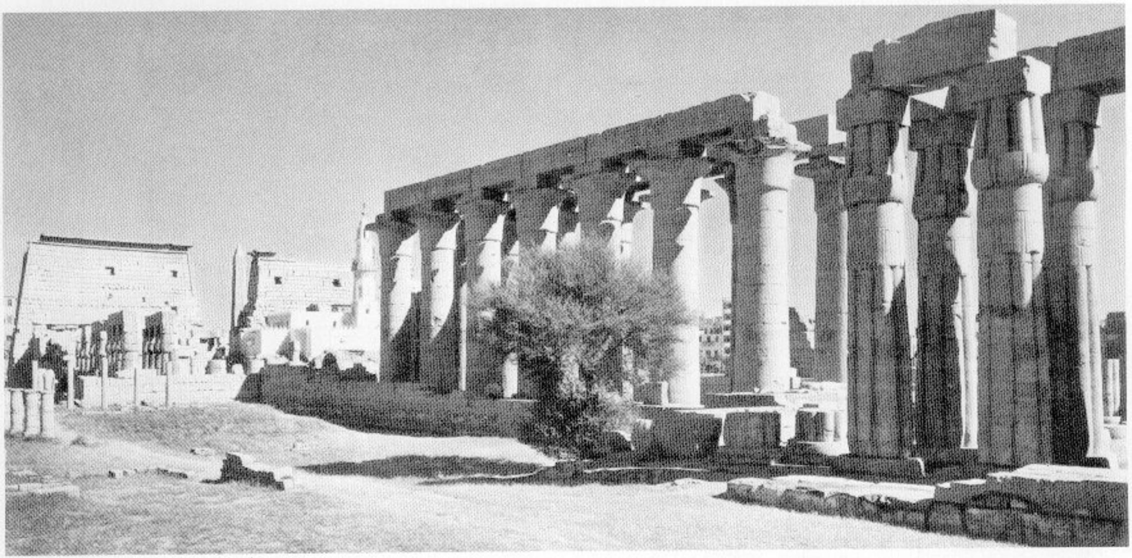
Os quinhentos anos que se seguiram à expulsão dos hicsos, compreendendo a Décima Oitava, Décima Nona e Vigésima Dinastias, representam a terceira Idade de Ouro do Egito. O país, mais uma vez unido sob reis fortes e capazes, ampliou suas fronteiras ao leste, até a Palestina e a Síria (daí esse período ser também conhecido como o Império). O período de apogeu do poder e prosperidade deu-se entre cerca de 1500 e o final do reinado de Ramsés III, em 1162 a.C. A arte do Novo Império abrange uma vasta gama de estilos e qualidade, de um rigoroso conservadorismo a uma brilhante criatividade, de uma ostentação despoticamente opressiva ao mais delicado requinte. Como a arte da Roma Imperial de mil e quinhentos anos mais tarde, é quase impossível fazer uma síntese em termos de uma amostragem representativa. Fios de texturas diferentes entrelaçam-se para formar um tecido tão complexo que qualquer escolha de monumentos parecerá certamente arbitrária. O máximo que podemos pretender é transmitir parte do sabor de sua variedade.

20. A Grande Esfinge. Velho Império, c. 2500 a.C. Altura: 20 m



Arquitetura

A divindade do poder real do faraó foi afirmada de uma nova forma durante o Novo Império: através da associação com o deus Âmon, cuja identidade havia sido fundida com a do deus-sol Ra e que se tornara a divindade suprema, elevando-se acima dos deuses menores da mesma forma que o faraó elevava-se acima da nobreza provincial. Assim, energias arquitetônicas sem precedentes foram canalizadas para a construção de imensos templos de Âmon sob o patrocínio real, tal como o templo de Luxor (fig. 21). Seu projeto é característico do estilo geral dos templos egípcios posteriores. A fachada (fig. 21, extrema esquerda) consiste em duas paredes maciças com laterais em declive, que flanqueiam a entrada; esse pórtico ou pilono leva a um pátio, um vestíbulo com pilastras, um segundo pátio e



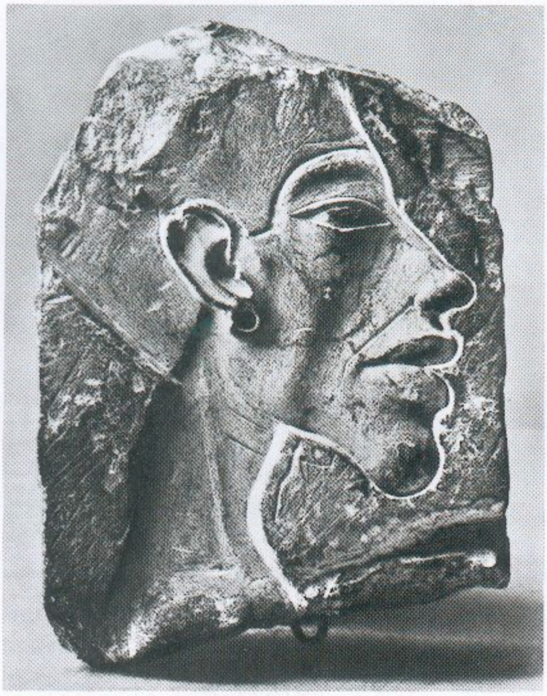
21. Pátio e pilone de Ramsés II (c. 1260 a.C.) e colunata e pátio de Amenhotep III (c. 1390 a.C.), Templo de Âmon-Mut-Khonsu, Luxor

outro vestíbulo com pilastras, além dos quais se encontra o templo propriamente dito. Toda essa seqüência de pátios, vestíbulos e templo era ocultada por altos muros que isolavam o templo do mundo exterior. Com exceção da monumental fachada, uma estrutura desse tipo é projetada para ser apreciada a partir de seu interior; os fiéis comuns ficavam confinados ao pátio, e podiam apenas maravilhar-se com a floresta de colunas que protegiam os recessos escuros do santuário. O espaço entre as colunas tinha que ser pequeno, pois elas suportavam as traves de pedra (lintéis) do teto, as quais tinham que ser pequenas, para evitar que as colunas se partissem sob seu próprio peso. Todavia, o arquiteto explorou conscientemente essa limitação, fazendo as colunas bem mais pesadas do que precisavam ser. Em resultado, o observador sente-se quase que esmagado por sua grandiosidade. O efeito de intimidação é certamente impressionante, mas também um tanto vulgar quando comparado às primeiras obras-primas da arquitetura egípcia. Basta-nos comparar as colunas papiriformes de Luxor com suas antecessoras de Sakkarah (ver fig. 18) para percebermos quão pouco do gênio de Imhotep ainda sobrevive aqui.

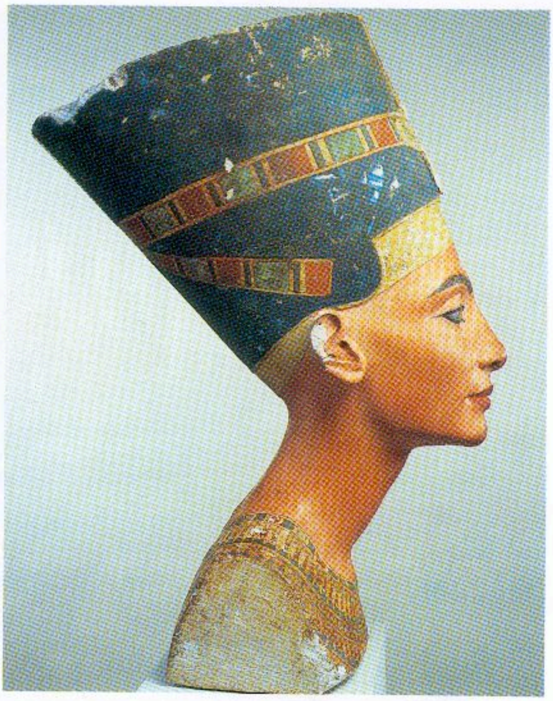
Akhenaton; Tutancâmon

O desenvolvimento do culto de Âmon trouxe uma ameaça inesperada à autoridade real: os sacerdotes de Âmon transformaram-se numa casta de tamanha riqueza e poder que ao rei só se tornou possível manter sua posição caso aqueles o apoiassem. Um faraó admirável, Amenhotep IV, tentou derrubá-los proclamando sua fé em um único deus, Áton, representado pelo disco do Sol. Mudou seu nome para Akhenaton, fechou os templos de Âmon e transferiu a capital para um novo local. Sua tentativa de colocar-se à frente de uma nova fé monoteísta, no entanto, não sobreviveu ao seu reinado (1372-1358 a.C.), e a ortodoxia foi rapidamente restaurada sob seus sucessores. Durante o longo período de declínio do Egito, após 1000 a.C., o país passou a ser cada vez mais dirigido pelos sacerdotes, até que, sob domínio grego e romano, a civilização egípcia chegou ao fim, em meio a um caos de doutrinas religiosas esotéricas.

Akhenaton foi um revolucionário não apenas em sua fé, mas também em suas preferências artísticas, incentivando conscientemente um novo estilo e um novo ideal de beleza. O contraste com o passado fica admiravelmente claro em um retrato em baixo-relevo de Akhenaton (fig. 22); comparado com as obras no estilo tradicional (ver fig. 15), essa cabeça parece, à primeira vista, uma caricatura brutal, com seus traços estranhamente desfigurados e contornos sinuosos e excessivamente enfáticos. Ainda assim, podemos perceber sua afinidade com o busto merecidamente famoso da rainha de Akhenaton, Nefertiti (fig.



22. *Akhenaton (Amenhotep IV).* c. 1365 a.C. Calcário, altura: 0,08 m. Museus do Estado, Berlim



23. *A Rainha Nefertiti.* c. 1360 a.C. Calcário, altura: 0,51 m. Museus do Estado, Berlim

23), uma das obras-primas do "estilo de Akhenaton". O que caracteriza esse estilo não é tanto um maior realismo, mas sim um novo sentido da forma, que procura abrandar a imobilidade tradicional da arte egípcia; não apenas os contornos, mas também as formas plásticas parecem mais maleáveis e suaves, antigeométricas, por assim dizer.

A antiga tradição religiosa foi rapidamente restaurada após a morte de Akhenaton, mas as inovações artísticas que ele incentivou ainda foram sentidas na arte egípcia por um longo período de tempo. Mesmo o rosto do sucessor de Akhenaton, Tutancâmon, como aparece em seu ataúde de ouro, revela um eco do estilo de Akhenaton (fig. 24). Tutancâmon, que morreu aos 18 anos, deve toda sua fama ao fato de seu túmulo ter sido o único descoberto, em nossa era, com o seu conteúdo intacto. O simples valor material do túmulo é inacreditável. (Só o ataúde de ouro de Tutancâmon pesa 112,5 kg.) Para nós, o acabamento requintado do ataúde, com o esplêndido jogo de incrustações coloridas em contraste com as superfícies de ouro polido, é ainda mais impressionante.

24. Cobertura do sarcófago de Tutancâmon (parte). c. 1340 a.C. Ouro, incrustado com esmalte e pedras preciosas; altura total: 1,84 m. Museu Egípcio, Cairo

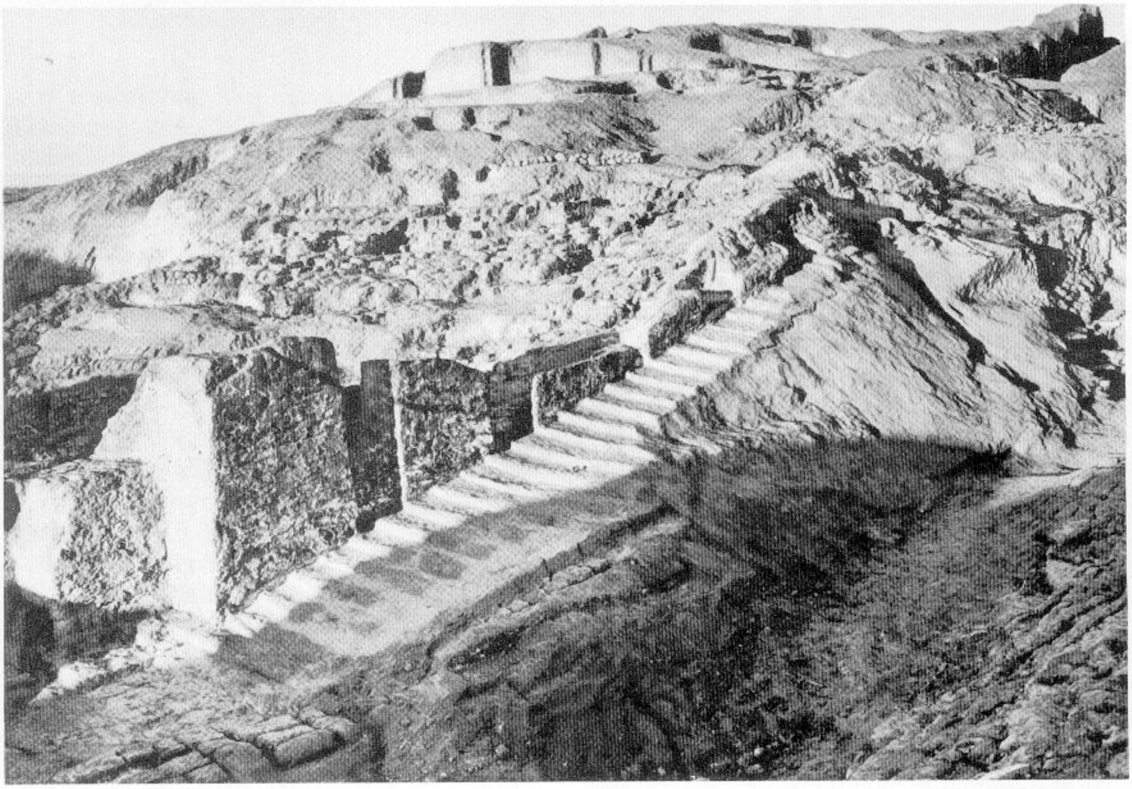
Templos, palácios e cidadelas — o antigo Oriente Próximo e o Egeu

MESOPOTÂMIA

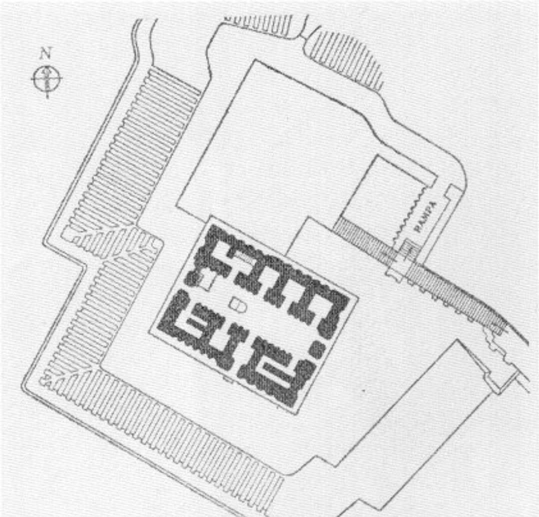
É um fato estranho e surpreendente que o homem tenha surgido à luz da história em dois lugares diferentes e mais ou menos na mesma época. Entre 3500 e 3000 a.C., quando o Egito estava sendo unificado sob o domínio do faraó, outra grande civilização surgiu na Mesopotâmia, a "terra entre os rios". E, por aproximadamente três milênios, os dois centros rivais mantiveram suas características distintas, embora tenham estado em contato desde os seus primórdios. As pressões que forçaram os habitantes de ambas as regiões a abandonar o padrão de vida comunitária pré-histórica podem muito bem ter sido as mesmas. Mas o vale do Tigre e do Eufrates, ao contrário do vale do Nilo, não é uma estreita faixa de terra fértil protegida por desertos; parece mais uma depressão larga e rasa com poucas defesas naturais, fácil de ser invadida por qualquer direção. Dessa forma, a região mostrou-se quase impossível de ser unificada sob um mesmo governante. A história política da Mesopotâmia antiga não apresenta um tema subjacente, tal como o caráter divino da realeza que existia no Egito; as rivalidades locais, as invasões estrangeiras, a súbita eclosão e o igualmente súbito colapso do poder militar é que constituem a sua substância. Mesmo assim, houve uma admirável continuidade das tradições artísticas e culturais, que, em grande parte, são criação dos antepassados que fundaram a civilização mesopotâmica, aos quais chamamos de sumérios, a partir de Suméria, nome da região próxima à confluência do Tigre e do Eufrates, onde viviam.

A origem dos sumérios continua obscura. Um pouco antes de 4000 a.C., vieram da Pérsia para o sul da Mesopotâmia, fundaram algumas cidades-estados e desenvolveram sua escrita inconfundível, em caracteres cuneiformes (em forma de cunha) sobre placas de argila. Infelizmente, os remanescentes concretos dessa civilização suméria são muito escassos quando comparados aos do Egito; devido à falta de pedras, os sumérios só construíam em madeira e tijolos de argila, de modo que quase nada de sua arquitetura sobreviveu, exceto os alicerces. Tampouco compartilhavam com os egípcios a preocupação com a vida após a morte, embora algumas sepulturas suntuosamente trabalhadas tenham sido encontradas na cidade de Ur. Nosso conhecimento da civilização suméria depende muito, portanto, de fragmentos casuais — inclusive de um grande número de tabletes de argila com inscrições — trazidos à luz por meio de escavações. Aprendemos também o suficiente, nas últimas décadas, para podermos formar um quadro geral das realizações desse povo vigoroso, criativo e disciplinado.

Cada cidade-estado suméria tinha seu próprio deus local, que era seu "rei" e dono. Esperava-se que ele, em troca, defendesse a causa de seus súditos junto às outras divindades que controlavam as forças da natureza, tais como o vento e o clima, a fertilidade e os corpos celestes. A comunidade também tinha um dirigente humano, o procurador do soberano divino, que transmitia as ordens do deus. A propriedade divina também não era tratada como uma ficção religiosa; supunha-se que o deus possuísse, literalmente, não apenas o território da cidade-estado, mas também a força de trabalho da população, bem como os seus produtos. O resultado era um "socialismo teocrático", uma sociedade planejada que se centrava no templo. Era o templo que controlava a divisão do trabalho e os recursos para empreendimentos como a construção de represas ou canais de irrigação, além de arrecadar e distribuir grande parte das colheitas. Tudo isso exigia que se mantivessem minuciosos registros escritos, razão pela qual as primitivas inscrições sumérias tratam principalmente de assuntos econômicos e administrativos, embora a escrita fosse um privilégio dos sacerdotes.



25. O "Templo Branco" e seu zigurate, Uruk (atualmente Warka). c. 3500-3000 a.C.



26. Planta do "Templo Branco" e seu zigurate, Uruk (segundo H. Frankfort)

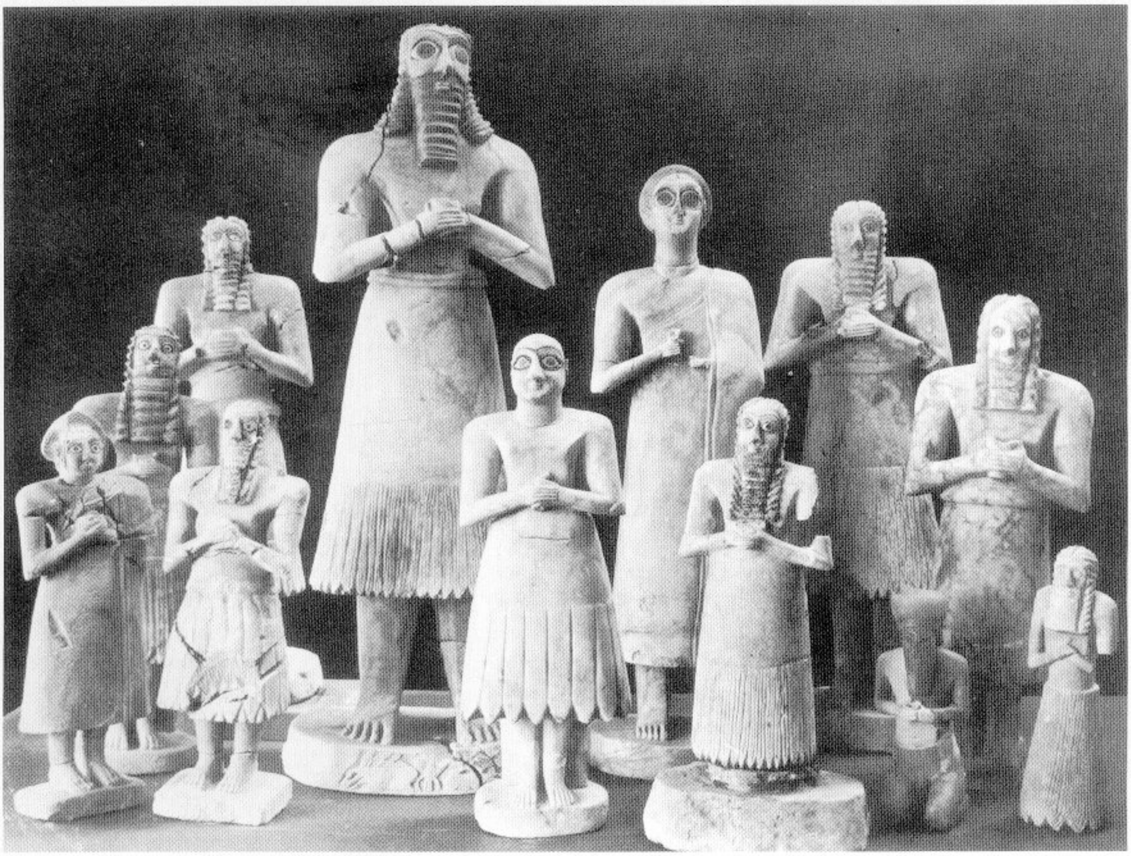
Arquitetura

O papel dominante do templo como centro da existência espiritual e física é admiravelmente representado pelo esquema das cidades sumerianas. As casas agrupavam-se ao redor de uma área sagrada que era um vasto complexo arquitetônico, compreendendo não apenas os santuários mas também oficinas e armazéns, bem como os alojamentos dos escribas. No centro, numa plataforma elevada, ficava o templo do deus local. Essas plataformas logo chegaram à altura de verdadeiras montanhas feitas pelo homem, comparáveis às pirâmides do Egito pela imensidão do esforço requerido e por seu efeito de grandes marcos elevando-se acima da planície sem maiores relevos. São conhecidas como zigurates. O mais famoso deles, a Torre de Babel bíblica, foi completamente destruído, mas um exemplo muito anterior, construído antes de 3000 a.C. e, portanto, vários séculos mais velho do que a primeira das pirâmides, existe ainda em Warka, o local da cidade sumeriana de Uruk (chamada de Erek na Bíblia). A elevação, com suas partes laterais em declive reforçadas por sólida alvenaria de tijolos, eleva-se a uma altura de 12 metros; escadas e rampas levam até a plataforma na qual fica o santuário, chamado de "Templo Branco" por causa de seu exterior de tijolos caiados (figs. 25 e 26). Suas pesadas paredes, articuladas por saliências e reentrâncias separadas por espaços regulares, encontram-se suficientemente bem preservadas para sugerir algo da aparência original da estrutura. Devemos ver o zigurate e o templo como um conjunto: todo o complexo é planejado de tal forma que o fiel, partindo da base da escadaria do lado leste, vê-se forçado a prosseguir em círculos, acompanhando todos os volteios do caminho até alcançar o salão principal do templo. O caminho processional, em outras palavras, lembra uma espécie de espiral angulosa. Essa "abordagem de eixo inclinado" é uma característica fundamental da arquitetura religiosa da Mesopotâmia, em contraste com o eixo simples, em linha reta, dos templos egípcios.

Escultura

A imagem do deus a quem o "Templo Branco" era dedicado foi perdida — provavelmente, tratava-se de Anu, o deus do céu. Outros templos também nos legaram obras de estatuária em pedra, como o grupo de figuras de Tell Asmar (fig. 27), contemporâneo da pirâmide de Zoser. A figura mais alta representa Abu, o deus da vegetação; a segunda figura maior é uma deusa-mãe, e os demais são sacerdotes e fiéis. O que diferencia as duas divindades não é apenas o tamanho, mas o maior diâmetro das pupilas de seus olhos, embora os olhos de todas as figuras sejam enormes. Seu insistente olhar fixo é enfatizado por incrustações coloridas. Pretendia-se que o sacerdote e os fiéis se comunicassem com os dois deuses através dos olhos. "Representação", aqui, tem um significado muito direto: acreditava-se que os deuses estivessem presentes em suas ima-

27. Estátuas do Templo de Abu, Tell Asmar, c. 2700-2500 a.C. Mármore, altura da imagem mais alta: 0,76 m. Museu do Iraque, Bagdá e Instituto Oriental, Universidade de Chicago



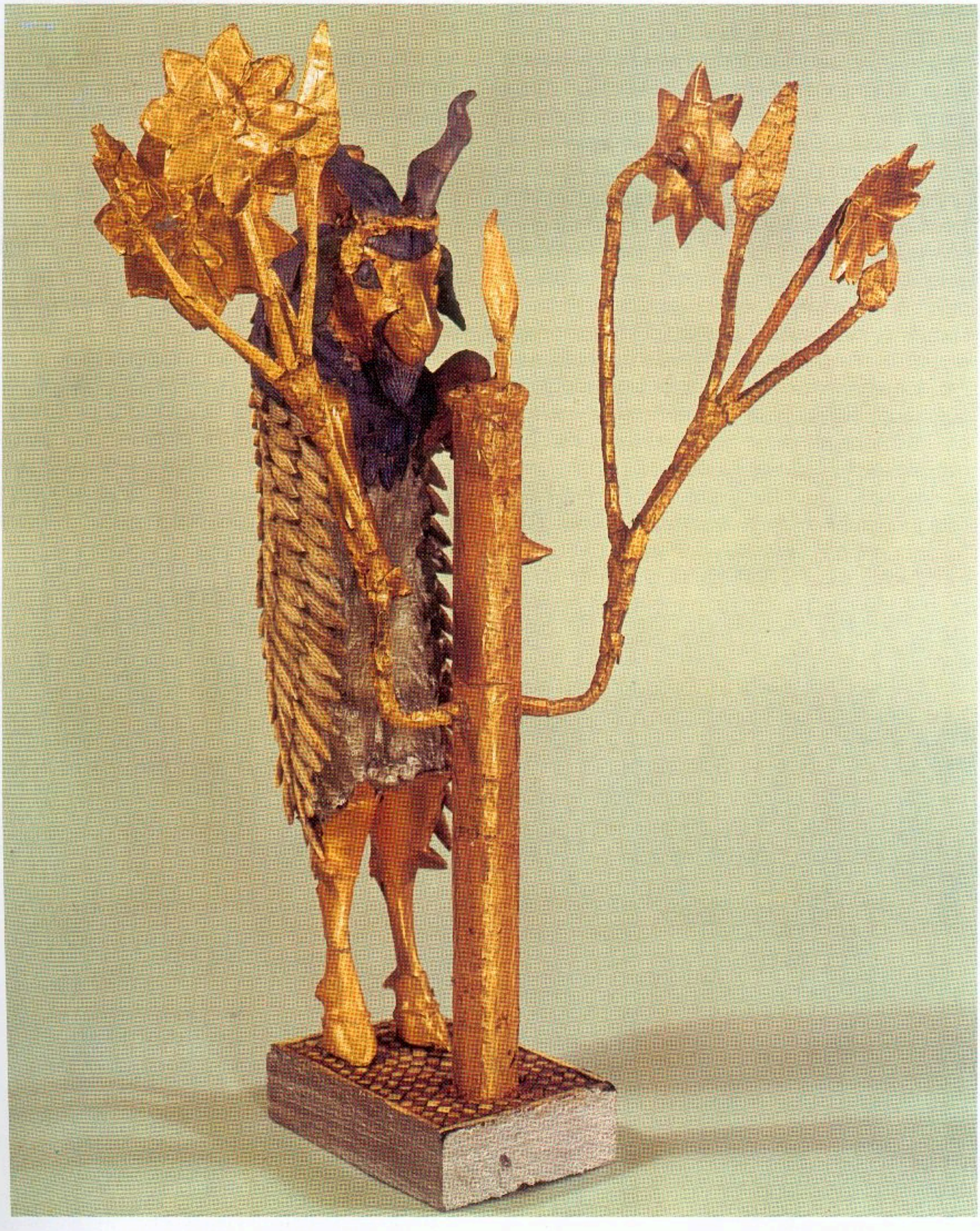
gens, e as estátuas dos fiéis tinham a função de substituir as pessoas que retratavam. No entanto, nenhuma delas é indicativa de qualquer tentativa de alcançar uma semelhança individual — os corpos, bem como os rostos, são rigorosamente esquemáticos e simplificados, para evitar que a atenção se desvie dos olhos, as "janelas da alma". Se o sentido da forma do escultor egípcio era essencialmente cúbico, o dos sumerianos baseava-se no cone e no cilindro: braços e pernas têm a rotundidade de tubos, e as longas saias usadas por todas as figuras mostram curvas tão polidas e regulares que parecem ter sido lavradas por um torno. Mesmo em épocas posteriores, quando a escultura mesopotâmica havia chegado a um repertório de formas muito mais harmoniosas, essa característica volta sempre a reafirmar-se.

A simplificação cônico-cilíndrica das estátuas de Tell Asmar é característica do escultor, que trabalha lapidando suas formas a partir de um bloco sólido. Um estilo muito mais flexível e realista predomina entre a escultura sumeriana que foi feita por adição, e não por subtração (isto é, modelada em material macio para ser fundida em bronze, ou que resulta da combinação de substâncias diversas, tais como madeira, folha de ouro e lápis-lazúli). Algumas peças desse último tipo, mais ou menos contemporâneas das figuras de Tell Asmar, foram encontradas nas sepulturas de Ur às quais já fizemos referência. Incluem o fascinante objeto mostrado na figura 28, um suporte de oferendas em forma de um bode empinando-se por trás de uma árvore em floração. O animal, maravilhosamente vivo e forte, tem uma força de expressão quase demoníaca ao olhar-nos por entre os ramos da árvore simbólica. E talvez assim seja, pois é consagrado ao deus Tammuz, representando assim o princípio masculino da natureza.

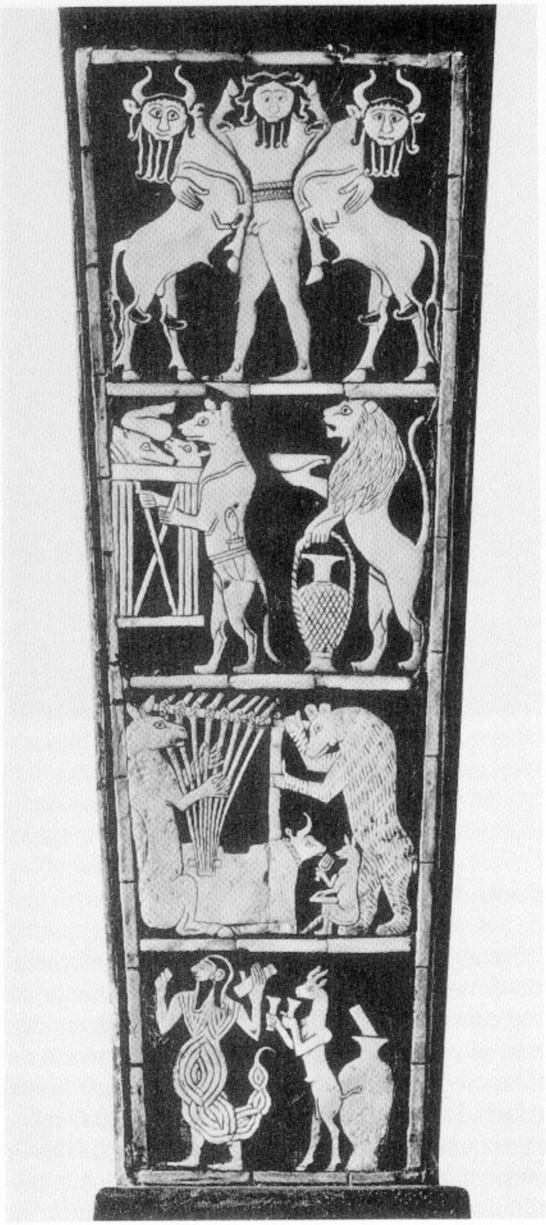
Essa associação de animais com divindades é remanescente dos tempos pré-históricos; não a encontramos apenas na Mesopotâmia, mas também no Egito (ver o falcão de Hórus na fig. 15). O que caracteriza os animais sagrados dos sumérios é o papel ativo que representam na mitologia. Infelizmente, grande parte desses fatos e tradições não chegou até nós de forma escrita, mas alguns relances fascinantes podem ser obtidos em representações pictóricas tais como as que se encontram num painel incrustado de uma harpa (fig. 29), que foi recuperado juntamente com o suporte de oferendas de Ur. O herói que abraça dois touros com cabeças humanas era um tema tão popular que seu desenho tornou-se uma fórmula rigorosamente simétrica, mas as outras seções mostram animais realizando algumas tarefas humanas, de uma forma viva e precisa: o lobo e o leão levam alimentos e bebidas para um banquete invisível, enquanto o asno, o urso e o veado cuidam da apresentação musical (a harpa é o mesmo tipo de instrumento ao qual o painel estava ligado). Na parte de baixo, um homem-escorpião e um bode carregam alguns objetos que retiraram de um grande vaso. O artista que criou essas cenas estava muito menos preso a regras do que seus contemporâneos egípcios; embora ele também crie suas figuras sobre uma base de linhas geométricas, não se constrange em justapor as formas ou reduzir as dimensões das figuras, segundo a perspectiva. No entanto, devemos ter o cuidado de não interpretar erradamente o seu objetivo — o que pode surpreender-nos como algo deliciosamente humorístico provavelmente era feito com a intenção de ser visto com seriedade. Se pelo menos conhecêssemos o contexto em que esses atores desempenhavam seus papéis! Não obstante, podemos vê-los como os primeiros ancestrais conhecidos da fábula em que intervêm animais irracionais personificados, que mais tarde floresceu no Ocidente, de Esopo a La Fontaine.

Babilônia

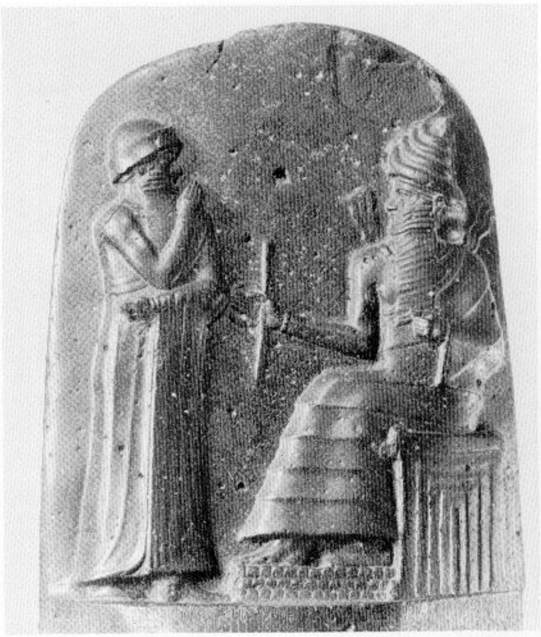
Após a metade do terceiro milênio a.C., os habitantes semíticos do norte da Mesopotâmia dirigiram-se para o sul em número cada vez maior, até que tornaram-se mais numerosos que os sumérios. Embora tenham adotado a civilização suméria, estavam muito menos presos à tradição do socialismo teocrático; foram eles que geraram os primeiros dirigentes mesopotâmicos que se referiam abertamente a si próprios como reis e tornaram pública a ambição de conquistar os seus vizinhos. Poucos foram bem-sucedidos; o segundo milênio a.C. foi um período de distúrbios quase ininterruptos. Sem dúvida nenhuma, a maior figura da época foi Hamurabi, sob cujo governo a Babilônia tornou-se o centro cultural da Mesopotâmia. Sua realização mais memorável é seu código de leis, que tem a fama merecida de ser o mais antigo corpo uniforme de leis escritas, de concepção surpreendentemente racional e huma-



28. *Bode e Árvore.* Suporte de oferendas, de Ur, c. 2600 a.C. Madeira, ouro, lápis-lazúli; altura: 0,51 m. Museu da Universidade de Filadélfia



29. Caixa sonora de uma harpa. Betume com incrustações de conchas; altura: 0,21 m. Museu da Universidade de Filadélfia

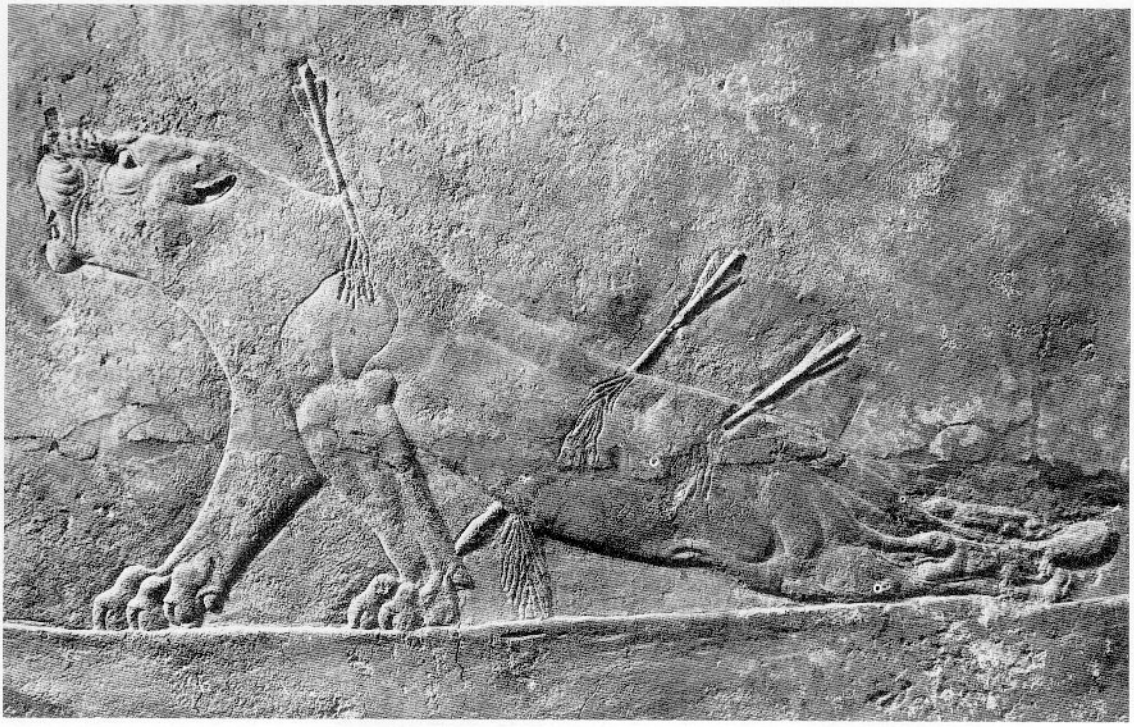


30. Parte superior da placa de pedra do Código de Hamurabi, c. 1700 a.C. Diorita, altura da placa: 2,13 m; altura do relevo: 0,71 m. Museu do Louvre, Paris

na. Ele o fez gravar em uma grande placa de pedra, em cuja parte superior vê-se Hamurabi defrontando-se com o rei-sol Shamash (fig. 30). O braço direito do rei está erguido num gesto de quem fala, como se "o pastor favorito" estivesse fazendo relatos ao rei divino. O relevo é tão alto que as duas figuras quase dão a impressão de serem estátuas cortadas pela metade. Por essa razão, o escultor foi capaz de fazer os olhos de tal forma que podem ser vistos de todos os lados. Hamurabi e Shamash olham-se com uma força e objetividade que faz lembrar as estátuas de Tell Asmar (ver fig. 27), cujos olhos enormes indicam uma tentativa de estabelecer a mesma relação entre deus e homem numa fase anterior da civilização mesopotâmica.

Assírios

As descobertas arqueológicas mais abundantes datam da terceira fase mais importante da história mesopotâmica, aquela entre cerca de 1000 e 500 a.C., que foi dominada pelos assírios. Esse povo expandira-se lentamente a partir da cidade-estado de Assur, no curso superior do Tigre, até dominar o país inteiro. No apogeu de seu poder, o Império Assírio estendeu-se da península do Sinai até a Armênia. Tem-se afirmado que os assírios eram para os sumerianos aquilo que os romanos eram para os gregos. Sua civilização dependia das realizações do sul, mas reinterpretava-as para que se tornassem apropriadas às suas



31. *A Leoa Ferida*, de Nínive. c. 650 a.C. Calcário, altura da figura: 0,35 m. Museu Britânico, Londres

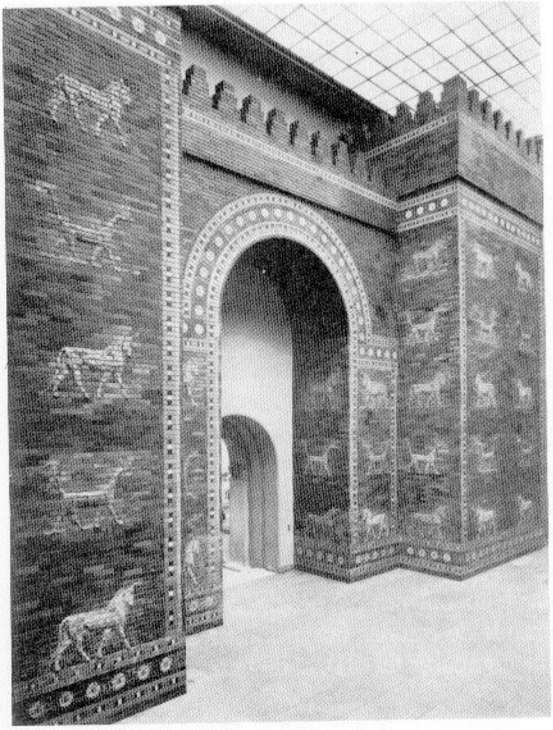
características distintivas. Grande parte da arte assíria é dedicada a glorificar o poder do rei, seja através de representações minuciosas de suas conquistas militares, ou do soberano sendo mostrado como matador de leões. Essas caçadas reais eram combates cerimoniais (os animais eram soltos de jaulas no interior de um quadrado formado por soldados com escudos, onde o rei voltava a representar seu antigo papel de pastor supremo que mata os predadores que ameaçam o rebanho comunitário. Nesse particular, a arte assíria atinge níveis extraordinários, especialmente nos esplêndidos relevos de Nínive, que mostram cenas de caçadas de leões. Por estranho que possa parecer, as mais belas imagens dessas cenas não são o rei e seu séquito, mas os animais. Ao dotá-los de força e coragem magníficas, o escultor enaltece o rei, capaz de matar adversários tão poderosos. A *Leoa Ferida* (fig. 31) é admirável não apenas pelas gradações sutis da superfície esculpida, que exprime toda a força e volume do corpo, apesar da pouca profundidade do relevo, mas principalmente pela trágica grandiosidade da agonia derradeira do animal.

Neobabilônios

O Império Assírio foi derrubado por uma invasão do leste. Naquela ocasião, o comandante do exército assírio no sul da Mesopotâmia proclamou-se rei da Babilônia; sob seu governo e o de seus sucessores, a velha cidade teve um breve e derradeiro florescimento entre 612 e 539 a.C., antes que fosse conquistada pelos persas. O mais conhecido dentre esses governantes "neobabilônicos" foi Nabucodonosor, o construtor da Torre de Babel. Ao contrário dos assírios, os neobabilônicos usavam tijolos cozidos e esmaltados em suas construções, pois ficavam muito distantes das fontes de lajes de pedra. Essa técnica também havia sido desenvolvida na Assíria, mas era agora usada em muito maior escala, tanto para os ornamentos de superfície quanto para os relevos arquitetônicos. Seu efeito característico fica evidente no recinto sagrado do Portal de Ishtar de Nabucodonosor, na Babilônia, que foi reconstruído a partir dos milhares de tijolos esmaltados que cobriam sua superfície (fig. 32). A majestosa seqüência de touros, dragões e outros animais de tijolos modelados, dentro de uma estrutura de faixas ornamentais de um vivo colorido, tem uma graça e vivacidade muito distantes da arte assíria. Aqui, pela última vez, sentimos novamente aquele gênio especial de que era dotada a arte mesopotâmica antiga para a representação pictórica de animais.

PÉRSIA

A Pérsia, o altiplano cercado de montanhas ao leste da Mesopotâmia, tem a origem de seu nome no povo que ocupou a Babilônia em 539 a.C., tornando-se herdeiro daquilo que havia sido o Império Assírio. Atualmente, o país chama-se Irã, seu nome mais antigo e mais adequado, uma vez que os persas, que colocaram a área no mapa da história mundial, foram retardatários que só chegaram à cena alguns séculos antes de terem dado início às suas conquistas memoráveis. Continuamente habitado desde os tempos pré-históricos, o Irã parece ter sido sempre o caminho de entrada para tribos migratórias das estepes asiáticas ao norte, bem como da Índia, ao leste. Uma vez que as tribos nômades não deixam monumentos permanentes ou registros escritos, só podemos rastrear suas peregrinações através de um estudo cuidadoso dos objetos que enterravam juntamente com seus mortos. Tais objetos, de madeira, osso ou metal, representam um tipo específico de arte móvel a que damos o nome de equipamentos do nômade: armas, freios para cavalos, fivelas, fechos e outros objetos de adorno, xícaras, bacias etc., que têm sido encontrados numa área muito grande, da Sibéria à Europa Central, do Irã à Escandinávia. Possuem em comum não apenas uma concentração de desenhos ornamentais que fazem lembrar jóias, mas também um repertório de formas conhecido como *estilo animalista.* Uma das fontes desse estilo parece ser o antigo Irã. A característica principal do estilo animalista, como o nome sugere, é o uso decorativo de motivos animais, de uma forma bastante abstrata e imaginativa. O ornamento de haste (fig. 33) consiste em um par simétrico de bodes monteses com pescoços e chifres extremamente alongados; suspeitamos que, originalmente, fossem seguidos por um par de leões, mas os seus corpos foram assimilados pelos dos bodes, cujos pescoços foram alongados até adquirirem uma elegância de dragões.



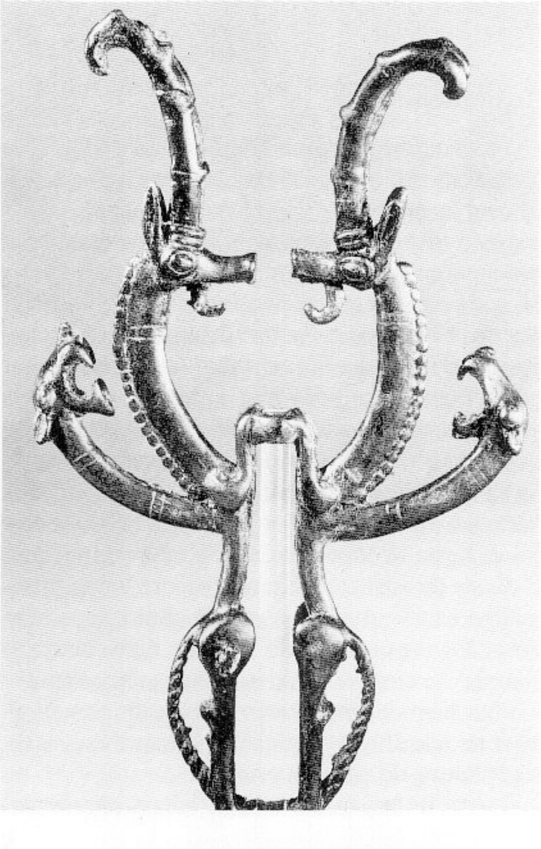
32. Portal de Ishtar (restaurado), da Babilônia, c. 575 a.C. Tijolo esmaltado. Museus do Estado, Berlim Oriental

Aquemênidas

Após conquistar a Babilônia em 539 a.C., Ciro assumiu o título de "Rei da Babilônia", juntamente com as ambições dos governantes assírios. O império que ele fundou continuou a expandir-se sob seus sucessores; tanto o Egito quanto a Ásia Menor caíram em seu poder, e a Grécia escapou por um triz de ter o mesmo destino. Em seu apogeu, sob Dario I e Xerxes (523-465 a.C.), o Império Persa foi muito maior do que o de seus antecessores egípcio e assírio juntos. Além do mais, esse imenso domínio durou dois séculos — foi derrubado por Alexandre, o Grande, em 331 a.C. — e durante a maior parte de sua existência foi governado com eficiência e magnanimidade. É quase milagroso que uma obscura tribo de nômades tenha chegado a tanto. Em uma única geração, os persas não apenas dominaram a complexa máquina da administração imperial como também desenvolveram uma arte monumental e de admirável originalidade, para expressar a grandeza de seu governo.

Apesar de sua capacidade de adaptação, os persas conservaram sua própria crença religiosa, derivada das profecias de Zoroastro; era uma fé baseada na dualidade do Bem e do Mal, corporificados em Ahura Mazda (Luz) e Ahriman (Trevas). Como o culto de Ahura Mazda era feito ao ar livre, em altares de fogo, os persas não possuíam uma arquitetura religiosa. Por outro lado, seus palácios eram estruturas imensas e impressionantes. O mais ambicioso deles, em Persépolis, foi iniciado por Dario I em 518 a.C. Tinha um grande número de salas, vestíbulos e pátios, congregados em uma plataforma elevada. As influências de todas as partes do Império combinaram-se de tal forma que o resultado é um estilo novo e exclusivamente persa. Assim, em Persépolis, as colunas são usadas em grande escala. A Sala de Audiências de Dario, uma sala de 23.225 m², tinha um teto de madeira apoiado por 36 colunas de doze metros de altura, algumas das quais ainda se encontram em pé (fig. 34). Um número tão grande de colunas faz lembrar a arquitetura egípcia (comparar fig. 21), e, de fato, a influência egípcia aparece nos detalhes ornamentais das bases e capitéis, mas o fuste elegante e revestido de caneluras das colunas de Persépolis deriva dos gregos jônios da Ásia Menor, conhecidos por terem fornecido artistas à corte persa.

33. Ornamento de haste, do Luristão. Séculos IX-VII a.C. Bronze, altura: 0,19 m. Museu Britânico, Londres

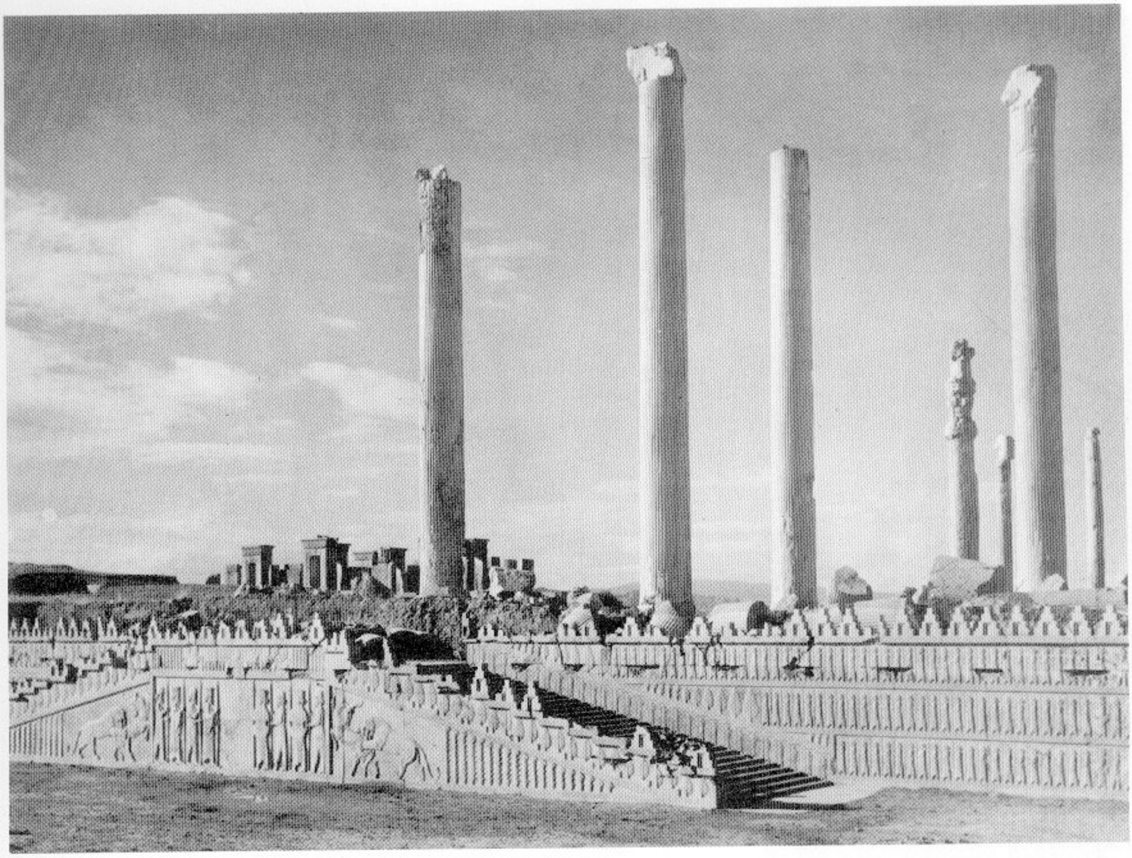


O EGEU

Se navegarmos o delta do Nilo e cruzarmos o Mediterrâneo em direção noroeste, nosso primeiro relance da Europa será a extremidade oriental de Creta. Mais além, encontramos um pequeno grupo de ilhas dispersas, as Cíclades, e, um pouco mais adiante, o continente grego, voltado para a costa da Ásia Menor, localizado do outro lado do mar Egeu. Para os arqueólogos, "Egeu" não é apenas um termo geográfico; adotaram-no para designar as civilizações que floresceram nessa área durante o terceiro e segundo milênios a.C., antes do desenvolvimento da civilização grega propriamente dita. Existem três, intimamente relacionadas, embora distintas entre si: a de Creta, chamada minóica devido ao lendário rei cretense Minos; a das pequenas ilhas ao norte de Creta (cicladense), e a do continente grego (heládica). Cada uma delas foi, por sua vez, dividida em três fases: Antiga, Média e Recente, que correspondem, de forma muito aproximada, ao Antigo, Médio e Novo Impérios do Egito. Os remanescentes mais importantes e as maiores realizações artísticas datam da última parte da Fase Média e da Fase Recente.

Arte cicladense

O povo que habitava as Ilhas Cíclades entre cerca de 2600 e 1100 a.C. quase não deixou vestígios, além de seus modestos túmulos de pedra. As coisas que enterravam junto com seus mortos são admiráveis em apenas um aspecto: incluem um grande número de ídolos de mármore, de um tipo particularmente interessante. Quase todos representam a figura de um nu feminino em pé, com os braços cruzados à altura do tórax, supostamente a deusa-mãe da fertilidade, que já conhecemos da Ásia Menor e do antigo Oriente Próximo, cuja linhagem remonta ao Paleolítico (ver fig. 6). Também compartilham uma forma característica que, à primeira vista, faz lembrar as qualidades angulosas e abstratas de escultura



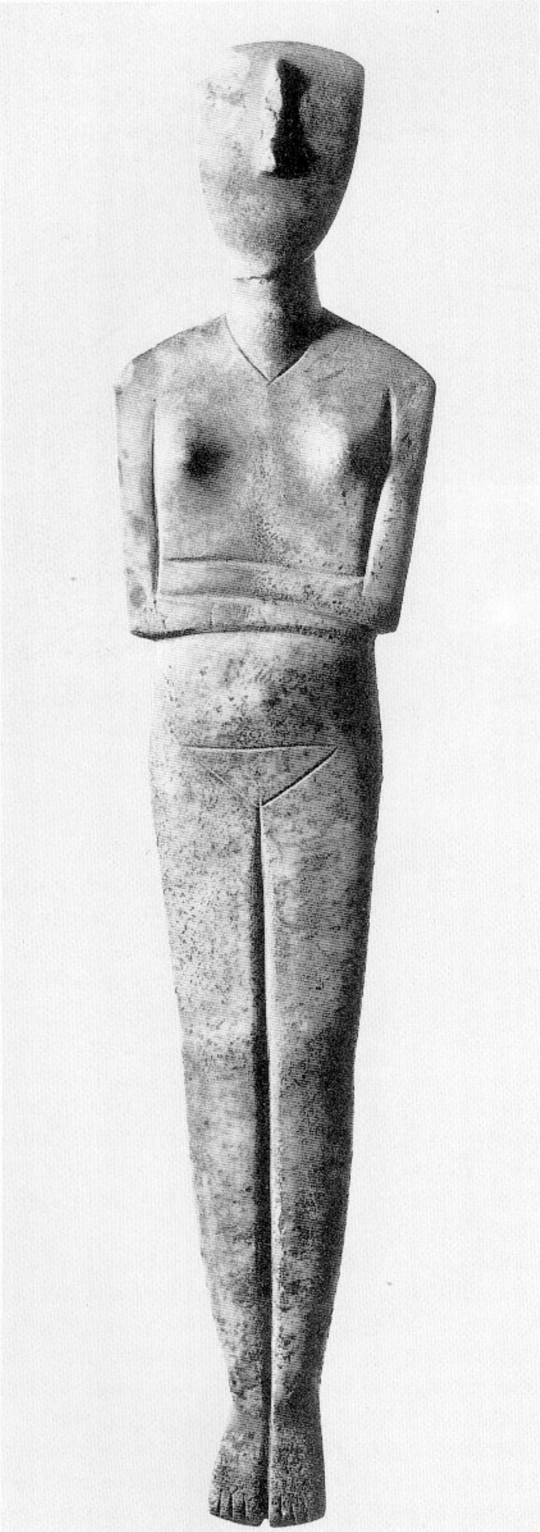
34. Sala de audiências de Dario, Persépolis, c. 500 a.C.

primitiva: o formato sem relevos e cuneiforme do corpo, o pescoço forte e em forma de coluna e o escudo oval e inclinado do rosto, onde o único traço marcante é o nariz alongado e em forma de crista. No entanto, dentro desse tipo rigorosamente definido e estável, os ídolos cicladenses apresentam enormes variações de escala (de alguns centímetros ao tamanho natural), bem como de forma. Os melhores dentre eles, como o da figura 35, apresentam um refinamento disciplinado totalmente além das características da arte primitiva ou da Idade da Pedra. Quanto mais estudamos essa peça, mais nos damos conta de que suas qualidades só podem ser descritas em termos de "elegância" e "sofisticação", por mais inadequados que tais termos possam parecer em nosso contexto. É extraordinária a percepção da estrutura orgânica do corpo que se nota nas curvas delicadas de seu contorno e nas insinuações de convexidade que assinalam os joelhos e o abdome.

Arte minóica

A civilização minóica é sem dúvida a mais rica, bem como a mais estranha, do mundo egeu. O que a coloca à parte, não apenas do Egito e do Oriente Próximo, mas também da civilização Clássica da Grécia, é uma falta de continuidade que parece ter causas mais profundas do que o mero acidente arqueológico. Ao examinar as principais realizações da arte minóica, não podemos realmente falar de crescimento ou desenvolvimento; eles aparecem e desaparecem tão abruptamente que seu destino deve ter sido determinado por forças externas — mudanças súbitas e violentas que afetavam toda a ilha — sobre as quais pouco ou nada sabemos. No entanto, o caráter da arte minóica, que é alegre, até mesmo brincalhão, e cheio de movimento rítmico, não dá nenhuma indicação de tais ameaças.

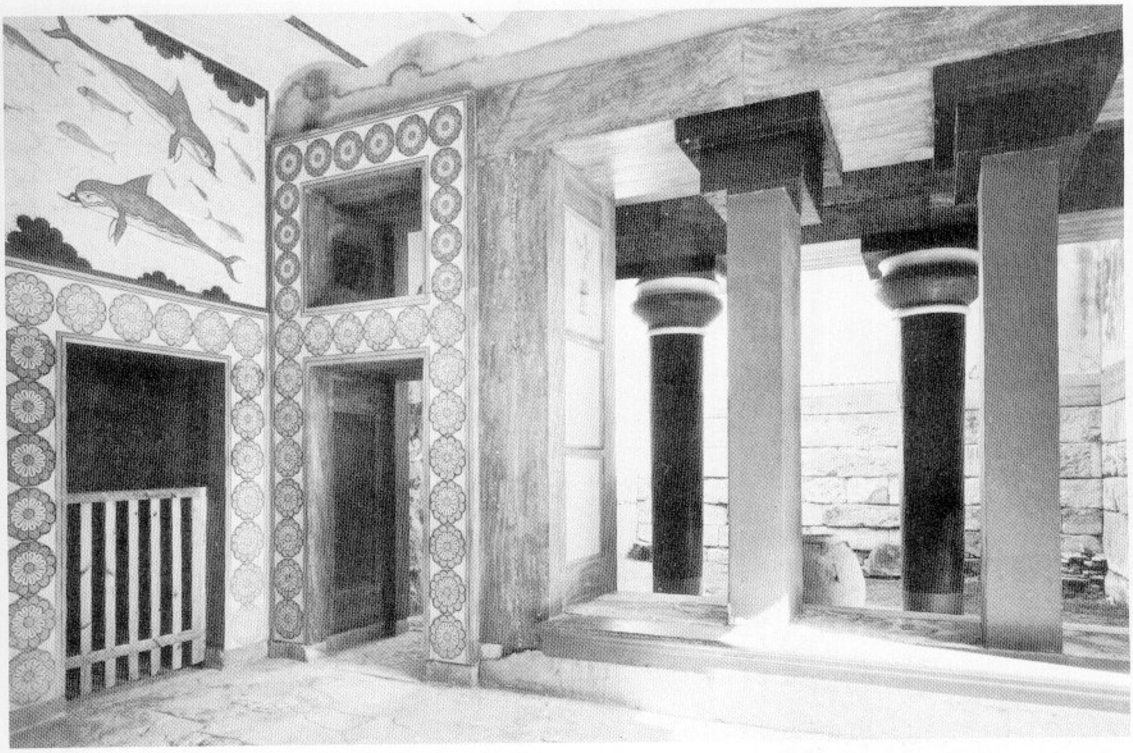
A primeira dessas mudanças inesperadas ocorreu por volta de 2000 a.C., quando os cretenses



35. Ídolo cicládico, de Amorgos. 2500-1100 a.C. Mármore, altura: 0,76 m. Museu Ashmolean, Oxford

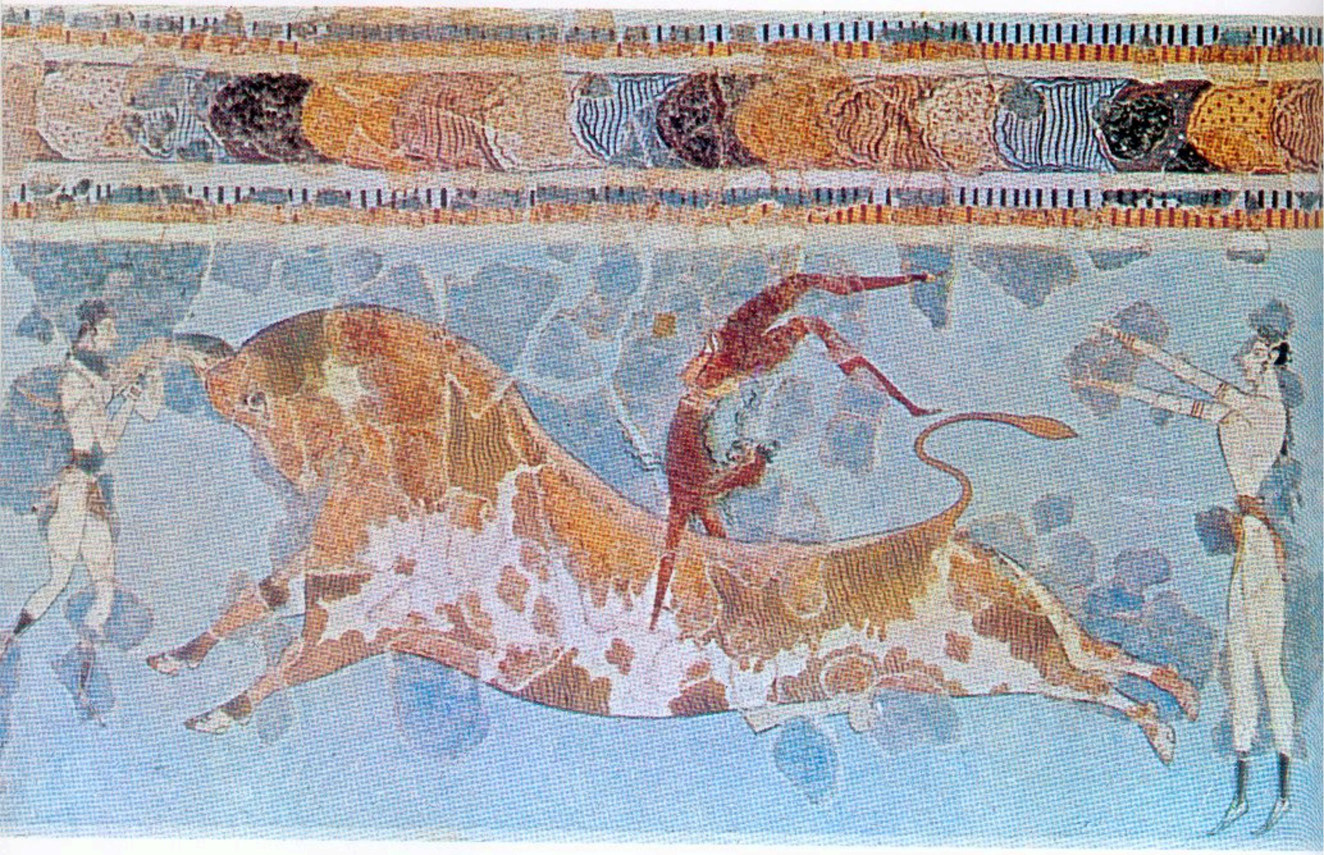
criaram não apenas o seu próprio sistema de escrita, mas também uma civilização urbana, centrada em vários grandes palácios. Pelo menos três deles, Cnosso, Festo e Mália, foram construídos com rapidez e sem problemas. Quase nada sobrou, atualmente, desse súbito fluxo de construções em grande escala, pois todos os três palácios foram destruídos ao mesmo tempo, por volta de 1700 a.C.; após um intervalo de cem anos, novas estruturas ainda maiores começaram a surgir nos mesmos locais, para serem destruídas, por sua vez, por volta de 1500 a.C. São esses "novos" palácios que constituem a nossa principal fonte de informação sobre a arquitetura minóica. O de Cnosso, chamado de O Palácio de Minos, era o mais ambicioso, compreendendo uma vasta área e composto de tantas dependências que sobreviveu, na lenda grega, como o labirinto do Minotauro. Foi cuidadosamente escavado e parcialmente restaurado. Na arquitetura do edifício não havia nenhum esforço no sentido de efeitos monumentais e unificados. As unidades individuais são em geral bastante pequenas e os tetos, baixos (fig. 36), de modo que mesmo as partes da estrutura que tinham vários andares não podiam ter parecido muito altas. Não obstante, os inúmeros pórticos, escadarias e chaminés de ventilação devem ter dado ao palácio um aspecto luminoso e arejado; alguns de seus interiores, com suas paredes suntuosamente decoradas, conservam sua atmosfera de elegância intimista até os dias de hoje. A construção de alvenaria dos palácios minóicos é excelente em todos os sentidos, mas as colunas eram sempre de madeira. Embora nenhuma delas tenha sobrevivido, sua forma característica (o fuste de coluna sem relevos, encimado por um capitel amplo e em forma de almofada) é conhecida a partir de representações em pintura e escultura. Nada podemos afirmar sobre as origens desse tipo de coluna, que em alguns contextos podia também ter a função de símbolo religioso; também nada sabemos sobre as possíveis ligações com a arquitetura egípcia.

Depois da catástrofe que destruiu os palácios mais antigos e de um século de lenta recuperação, houve o que parece, a nossos olhos, uma explosiva expansão de riqueza, bem como um incremento igualmente admirável de energia criativa. O aspecto mais surpreendente desse súbito florescimento é composto, entretanto, por suas grandes realizações na pintura. Infelizmente, os



36. Aposento da Rainha, Palácio de Minos, Cnossos, Creta. c. 1500 a.C.

murais "naturalistas" que outrora cobriam as paredes dos palácios novos sobreviveram apenas em forma de pequenos fragmentos, de tal forma que raramente podemos ter uma composição completa, muito menos o desenho de uma parede inteira. Muitos deles eram cenas da natureza que mostravam animais e pássaros em meio a uma vegetação luxuriante. A vida marinha (como pode ser visto no afresco com o peixe e o golfinho na figura 36) era também um dos temas favoritos da pintura minóica, e uma percepção das coisas do mar também impregna tudo mais; podemos até mesmo senti-la no *Afresco do Toureiro*, o maior e mais dinâmico dos murais minóicos até hoje recuperados, também do Palácio de Minos (fig. 37; os trechos mais escuros são os fragmentos originais nos quais se baseia a restauração). O título convencional não nos deve enganar: o que vemos aqui não é uma tourada, mas um jogo ritual em que os participantes saltam sobre as costas do animal. Dois dos atletas de cinturas esbeltas são mulheres, diferenciadas (como na arte egípcia) principalmente pela cor mais clara de sua pele. Não há a menor dúvida de que o touro era um animal sagrado e de que o salto sobre os touros tinha um papel muito importante na vida religiosa minóica; cenas como essa ainda ecoam na lenda grega dos jovens e virgens sacrificados ao Minotauro. Se, no entanto, tentarmos "ler" o afresco como uma descrição do que realmente acontecia durante essas apresentações, achá-la-emos estranhamente ambígua. As três figuras mostram fases sucessivas da mesma ação? Como o jovem ao centro chegou às costas do touro, e em que direção está se movendo? Os eruditos chegaram mesmo a consultar especialistas em rodeios, sem que fossem obtidas respostas claras para essas questões. Elas não significam que o artista minóico fosse medíocre — seria absurdo culpá-lo por aquilo que ele, antes de mais nada, não pretendeu fazer — mas que a facilidade de movimentos fluidos e sem esforços era, para ele, mais importante que a precisão factual ou força dramática. Ele, por assim dizer, idealizou o ritual, ao enfatizar seu aspecto harmonioso e jovial com tanta intensidade que os participantes comportam-se como golfinhos dando cambalhotas no mar.



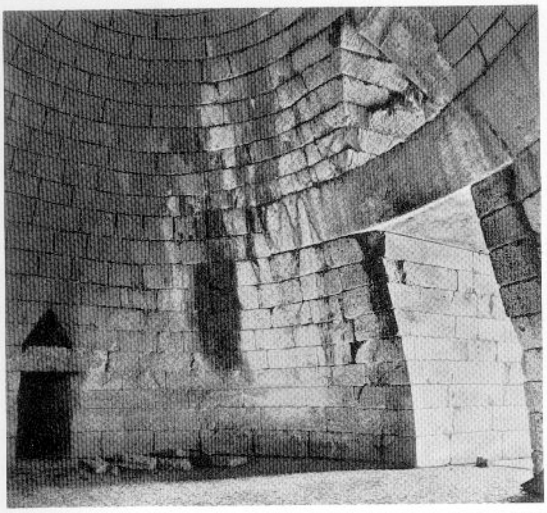
37. *"Afresco do Toureiro"*, do Palácio de Minos, Cnossos, Creta, c. 1500 a.C. Altura: 0,62 m (incluindo a faixa superior). Museu Arqueológico, Heraklion, Creta

Arte micênica

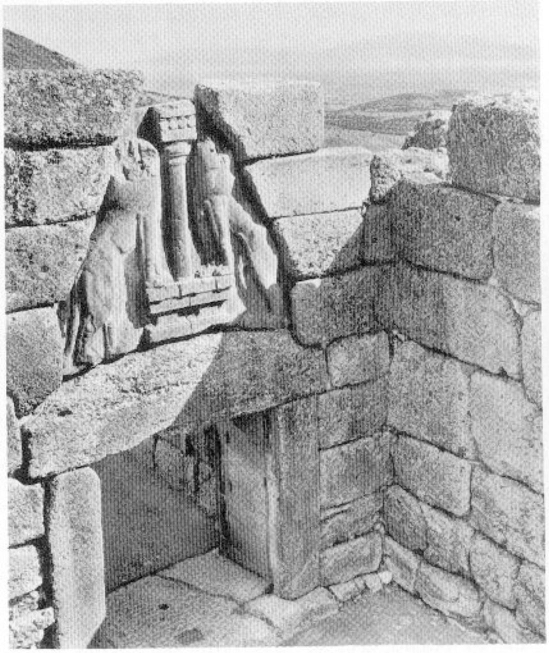
Ao longo das praias no sudeste do continente grego existia, à época do Período Heládico Recente (c. 1600-1100 a.C.) um grande número de povoações que correspondem, em grande parte, às da Creta minóica. Essas povoações também agrupavam-se ao redor dos palácios. Seus habitantes passaram a ser chamados de micenenses, a partir de Micenas, a mais importante dessas povoações. Como as obras de arte ali desenterradas revelavam, muitas vezes, um caráter surpreendentemente minóico, pensou-se a princípio que os micenenses haviam vindo de Creta, mas atualmente é consenso geral que descendiam das primitivas tribos gregas que haviam entrado no país logo depois de 2000 a.C.

Por cerca de quatrocentos anos, esse povo havia levado uma vida pastoral anônima em sua nova pátria; seus modestos túmulos nada mais revelaram além de simples trabalhos em cerâmica e algumas armas de bronze. Por volta de 1600 a.C., entretanto, começaram subitamente a enterrar seus mortos em túmulos em forma de túneis profundos e, um pouco mais tarde, em câmaras cônicas de pedra, conhecidas como túmulos em forma de colméia. Essa evolução atingiu seu ponto culminante por volta de 1300 a.C., com estruturas tão impressionantes quanto a que se vê na figura 38, construída em camadas concêntricas de blocos de pedra cortados com precisão. Seu descobridor achou que se tratava de uma construção ambiciosa demais para ser um túmulo e deu-lhe o nome enganoso de "Tesouro de Atreu". Sepulturas assim elaboradas só podem ser encontradas no Egito, durante o mesmo período.

Além de detalhes como a forma das colunas ou os motivos ornamentais de tipos variados, a arquitetura micênica pouco deve à tradição minói-



38. Interior do Tesouro de Atreu, Micenas, c. 1300-1250 a.C.



39. A Porta dos Leões, Micenas, c. 1250 a.C.

ca. Os palácios no continente eram fortalezas no alto de colinas, cercadas por muralhas defensivas de enormes blocos de pedra, um tipo de construção bastante desconhecido em Creta. A Porta dos Leões em Micenas (fig. 39) é o remanescente mais impressionante dessas enormes fortalezas que inspiraram tanta admiração aos gregos dos tempos posteriores que eles as consideravam obras dos Cíclopes (uma raça mítica de gigantes de um olho só). Outro aspecto da Porta dos Leões, estranho à tradição minóica, é o grande relevo em pedra acima da entrada. Os dois leões ladeando uma coluna minóica simbólica têm uma majestade austera e heráldica. Sua função de guardiães da porta, seus corpos tensos e musculosos e seu desenho simétrico sugerem, novamente, uma influência do antigo Oriente Próximo. A essa altura podemos lembrar-nos da Guerra de Tróia, imortalizada na *Ilíada*, de Homero, que trouxe os micenenses à Ásia Menor logo após 1200 a.C.; parece provável, entretanto, que começaram a viajar através do Egeu, para o comércio e a guerra, muito antes disso.

Arte grega

As obras de arte que conhecemos até agora são como estranhos fascinantes; aproximamo-nos delas com plena consciência de seu contexto impenetrável e das "dificuldades de linguagem" que apresentam. No entanto, assim que chegamos ao século VI a.C., na Grécia, nossa atitude passa por uma transformação: sentimos que esses não são estranhos, mas estamos ligados a eles por alguma forma de parentesco — são membros mais velhos de nossa própria família. Será também conveniente lembrar, ao voltarmo-nos para esses nossos "ancestrais", que a tradição ininterrupta que nos liga aos gregos antigos é tanto uma vantagem quanto uma desvantagem: ao examinarmos as obras gregas originais, devemos ter o cuidado de não permitir que as lembranças de suas incontáveis imitações posteriores se interponham em nosso caminho.

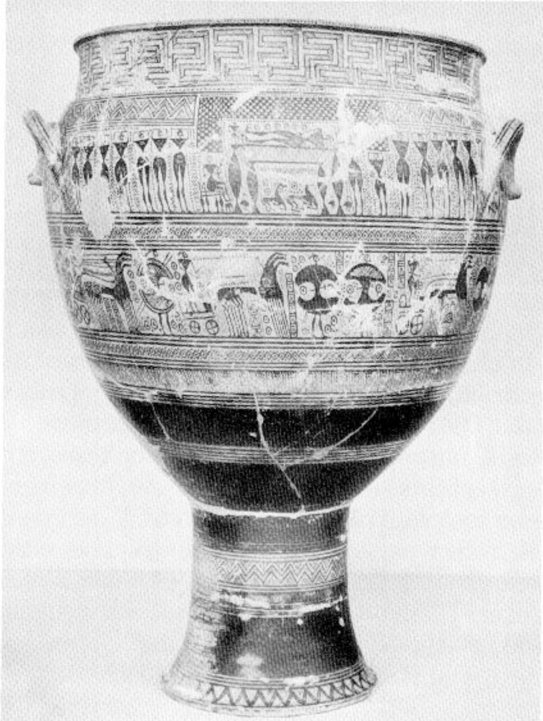
Os micenenses e outros grupos de ancestrais comuns descritos por Homero foram as primeiras tribos que falavam grego a vaguear pela península, por volta de 2000 a.C. Mais tarde, por volta de 1100 a.C., outras vieram, triunfando e absorvendo as que já se encontravam ali. Dentre os que chegaram posteriormente, os dórios estabeleceram-se no continente; outros, os jônios, espalharam-se pelas ilhas do mar Egeu e pela Ásia Menor. Alguns séculos mais tarde, aventuraram-se pelas águas do Mediterrâneo ocidental, fundando colônias na Sicília e no sul da Itália. Embora os gregos fossem unidos pela língua e crenças religiosas, as velhas lealdades tribais continuaram a dividi-los em cidades-estados. A intensa rivalidade existente entre elas por questões de poder, riqueza e *status*, sem dúvida estimularam o desenvolvimento das idéias e instituições; no final, entretanto, pagaram caro pela sua incapacidade de fazer acordos e concessões, pelo menos o suficiente para ampliar seu conceito de governo do estado. A Guerra do Peloponeso (431-404 a.C.), na qual os espartanos e seus aliados venceram os atenienses, foi uma catástrofe da qual a Grécia nunca se recuperou.

PINTURA

Estilo geométrico

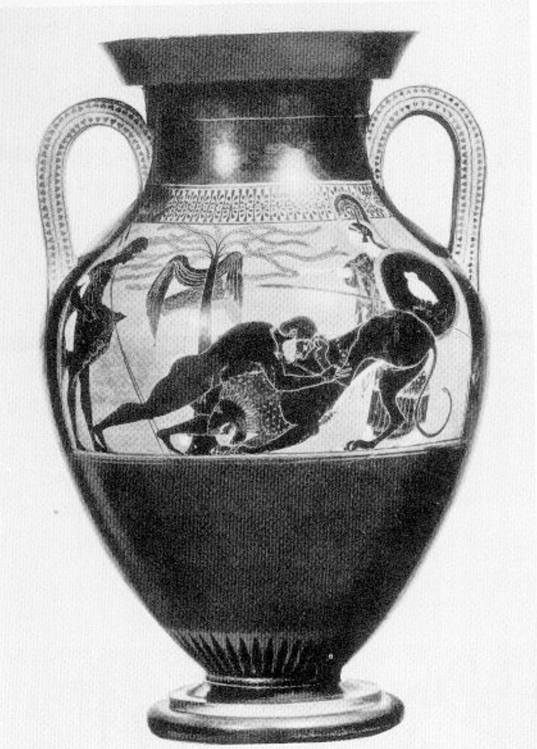
A fase de formação da civilização grega abrange cerca de quatrocentos anos, de c. 1100 a 700 a.C. Sabemos muito pouco dos três primeiros séculos desse período, mas, após 800 a.C., os gregos surgem rapidamente à plena luz da história. Esse período também testemunhou o desenvolvimento total do mais antigo estilo caracteristicamente grego nas artes plásticas, o chamado estilo geométrico. Só o conhecemos na pintura em cerâmica e na escultura em menor escala (a arquitetura monumental e a escultura em pedra não apareceram até o século VII a.C.). Inicialmente, a ce-

40. Vaso de Dipylon. Século VIII a.C. Altura: 1,08 m. Museu Metropolitano de Arte, Nova York (Rogers Fund)



râmica só havia sido decorada com desenhos abstratos — triângulos, formas em xadrez, círculos concêntricos — mas, por volta de 800 a.C., figuras humanas e de animais começaram a aparecer no interior de uma concepção geométrica, e nos exemplos mais amadurecidos essas figuras já constituíam cenas de uma maior elaboração. Nosso espécime (fig. 40), do cemitério de Dipylon em Atenas, pertence a um grupo de vasos muito grandes, usados como monumentos dos túmulos; seu fundo tem orifícios através dos quais as oferendas líquidas podiam filtrar-se até o morto, embaixo. Na parte principal do recipiente vemos o morto, que jaz em câmara ardente, ladeado por figuras com os braços erguidos em um gesto de lamentação, e um cortejo fúnebre de carruagens e guerreiros a pé. O que há de mais admirável nessa cena é o fato de ela não conter nenhuma referência à vida após a morte; seu propósito é exclusivamente comemorativo. Aqui jaz um homem digno, é o que ela nos diz, que foi pranteado por muitos e teve funerais esplêndidos. Será, então, que os gregos não tinham uma concepção da eternidade? Tinham, mas para eles o domínio dos mortos era uma região sem cores e vagamente definida, onde as almas, ou "sombras", levavam uma existência insignificante e passiva, sem fazerem quaisquer exigências aos vivos.

41. Psíax. *Hércules Estrangulando o Leão de Neméia.* Ânfora ática de figuras em preto, de Vulci. Período arcaico, c. 525 a.C. Altura: 0,50 m. Museu Cívico, Brescia, Itália



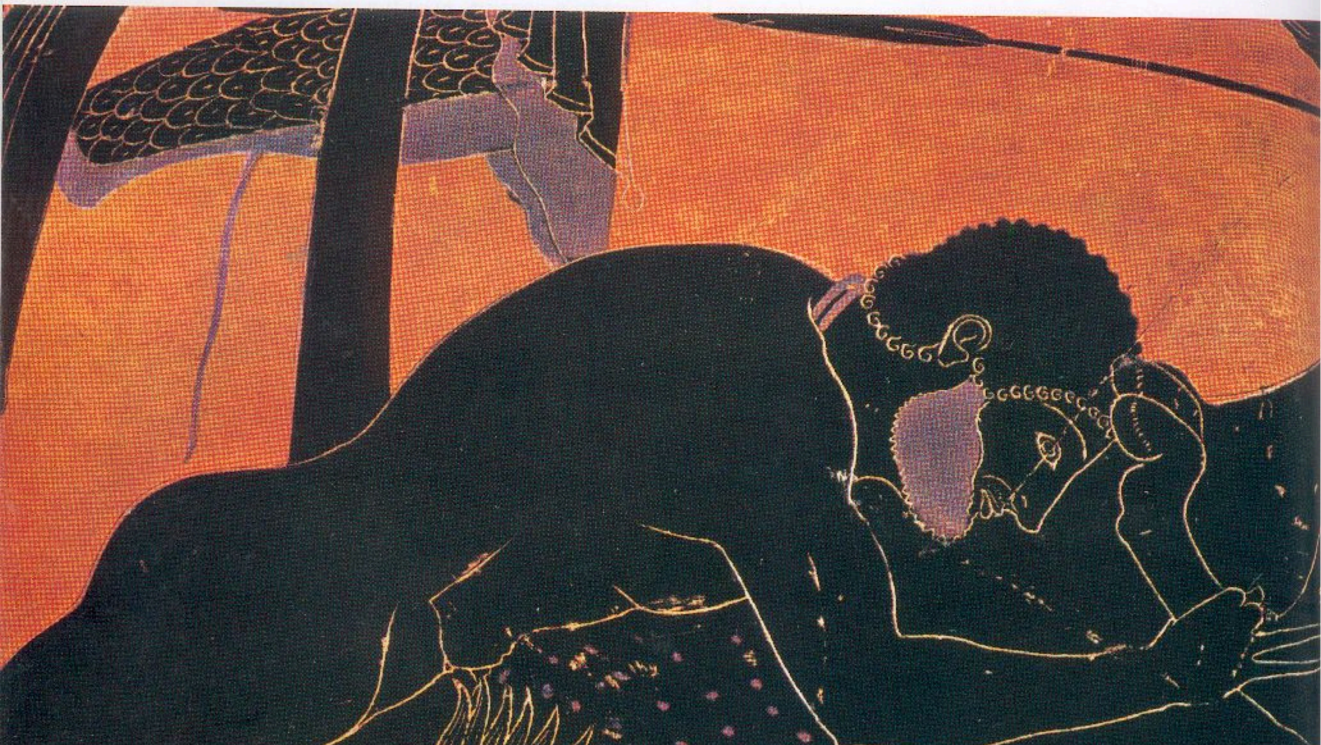
Estilo arcaico

Por volta de 700 a.C., a arte grega, estimulada por um incremento das relações comerciais com o Egito e o Oriente Próximo, começou a absorver poderosas influências dessas regiões, que deram vida às inexpressivas imagens geométricas dóricas. Do final do século VII até cerca de 480 a.C., esse amálgama produziu aquilo que chamamos de *estilo arcaico*; mesmo não possuindo ainda o equilíbrio e a perfeição do *estilo clássico*, que surgiu na parte final do século V a.C., o estilo arcaico tem um maravilhoso frescor que faz com que muitos o considerem a fase mais vital da arte grega.

Figuras em preto

Por volta dos meados do século VI a.C., os pintores de vasos eram particularmente tão estimados que os melhores dentre eles assinaram suas obras. A cena de Hércules estrangulando o leão de Neméia, na ânfora de Psíax (figs. 41 e 42), é uma manifestação já muito distante das figuras convencionais do estilo geométrico. Os dois pesados corpos parecem quase unidos para sempre, em sua luta terrível; linhas incisas e detalhes em cores restringem-se ao mínimo, para não entrarem em choque com a compacta massa negra, e, no entanto, ambas as figuras revelam uma riqueza de conhecimentos anatômicos e um uso tão hábil do escorço que criam uma surpreendente ilusão de existirem em três dimensões.

Ao contrário da maior parte da arte mais antiga, o vaso de Psíax conta uma história. A pintura narrativa foi buscar uma fonte quase inexaurível de temas nos mitos e lendas gregos. Essas narrativas eram o resultado da fusão de divindades e heróis dóricos e jônios locais com o panteão de deuses olímpicos e sagas homéricas. Também representam uma ampla tentativa de compreender o mundo. Os gregos percebiam o significado interno dos acontecimentos em termos do destino e da personalidade humana, e não de

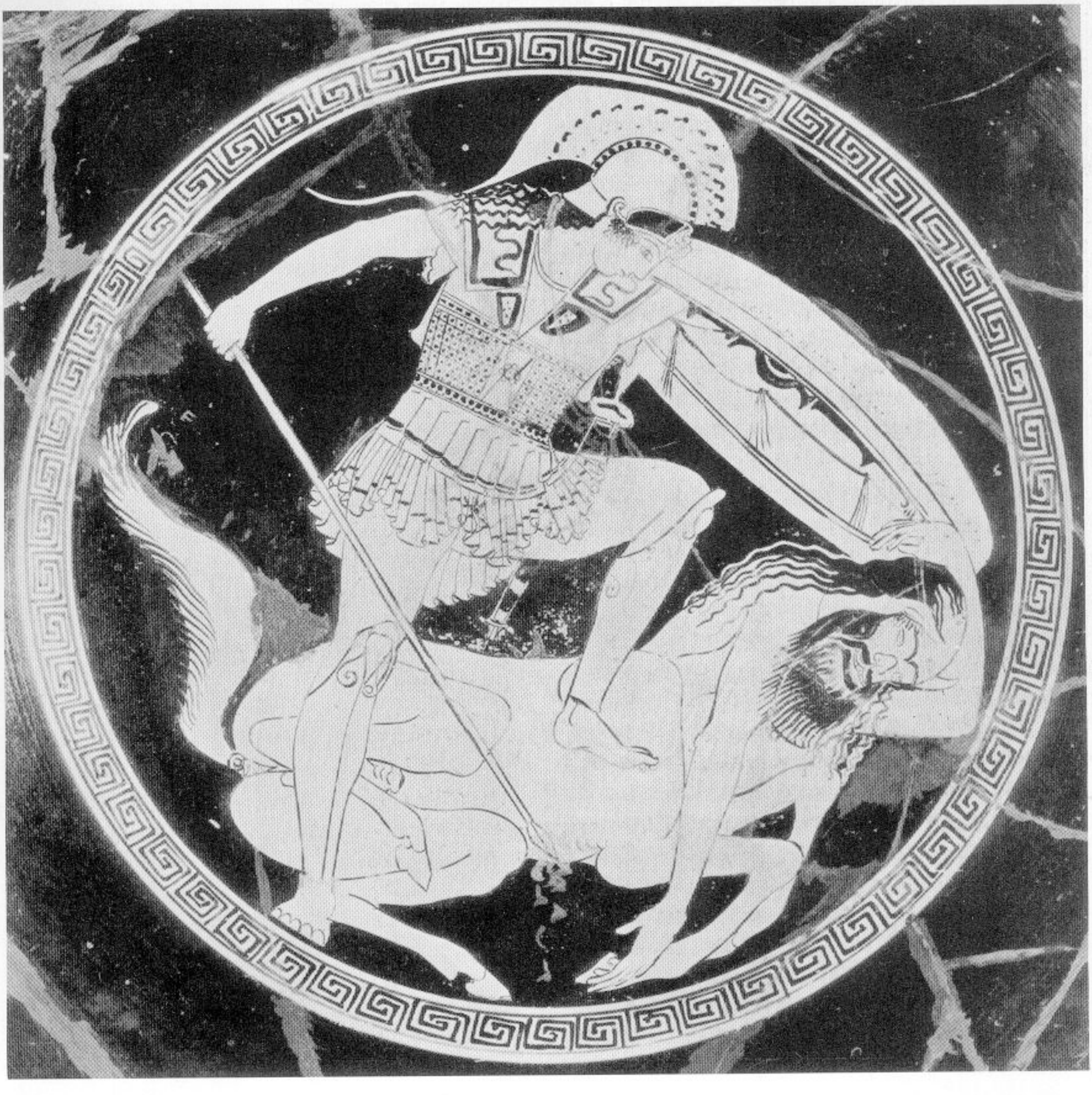


42. Psíax. *Hércules Estrangulando o Leão de Neméia* (detalhe da figura 41) acidentes históricos, pelos quais demonstravam pouco interesse antes de c. 500 a.C. O enfoque principal estava em explicar a razão pela qual os lendários heróis do passado pareciam incomparavelmente mais grandiosos do que os homens do momento presente. Alguns eram figuras históricas, inclusive Hércules, que foi rei de Tirinto, mas acreditava-se que todos descendiam dos deuses, os quais, de características também bastante humanas, tinham filhos com os mortais. Essa descendência explicava os poderes extraordinários do herói. Essa perspectiva ajuda-nos a compreender o forte apelo que os leões e monstros orientais exerciam sobre a imaginação grega. Hércules, em sua luta, faz-nos lembrar do herói na caixa de ressonância da harpa de Ur (ver fig. 29). Ambas as obras mostram um herói perante as forças vitais desconhecidas, corporificadas pelas terríveis criaturas míticas. Da mesma forma, o leão de Neméia presta-se a enfatizar o poder e a coragem do herói.

Figuras em vermelho

Psíax deve ter sentido que a técnica das figuras

43. O Pintor de Fundição. *Lápita e o Centauro.* Interior de um vaso ático de figuras em vermelho. Período arcaico. c. 490-480 a.C. Diâmetro: 0,38 m. Museu Estadual de Antigüidades, Munique



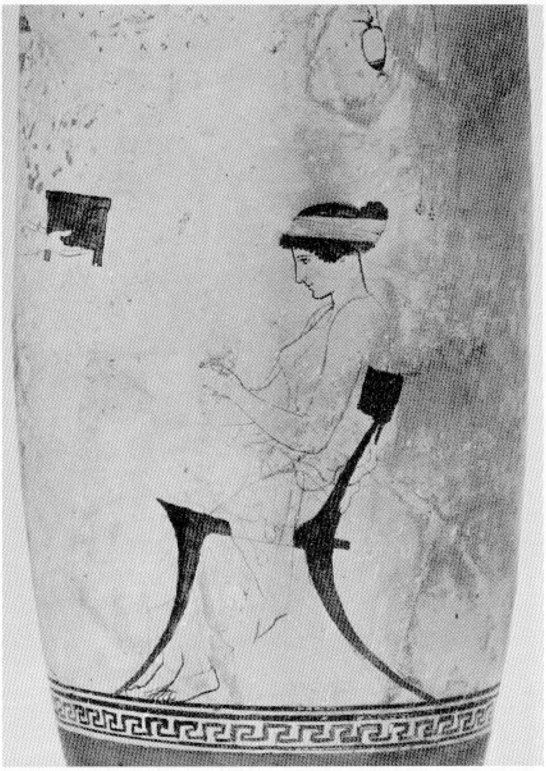
em preto com ênfase na silhueta tornava o estudo do escorço extremamente difícil, pois tentou um procedimento inverso em alguns de seus vasos, deixando as figuras em vermelho e preenchendo os espaços vazios do fundo. Essa técnica das figuras em vermelho gradualmente substituiu o velho método, por volta de 500 a.C. Suas vantagens estão bem demonstradas na figura 43, um cílice de c. 490-480 a.C., de um mestre desconhecido, chamado de o Pintor de Fundição. Os detalhes do Lápita e do Centauro são agora livremente traçados com o pincel, em vez de laboriosamente entalhados, de tal forma que o artista está muito menos preso à visão em perfil do que anteriormente; ao contrário, explora as linhas de comunicação internas, que lhe permitem mostrar membros em uma perspectiva e justaposição corajosas, detalhes precisos dos trajes (observe-se a saia pregueada) e expressões faciais interessantes. Ele está tão fascinado por esses novos efeitos que fez as figuras do tamanho máximo que pôde. Elas parecem quase irromper de sua moldura circular, e uma parte do elmo do Lápita chegou mesmo a ser cortado.

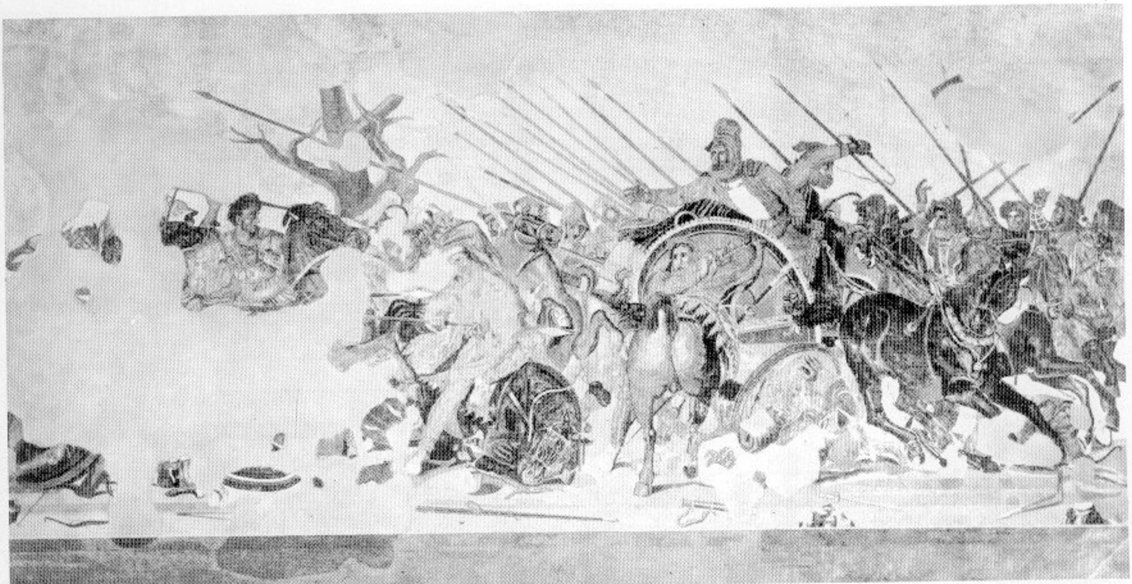
O Lápita e o Centauro são contrapartes de Hércules e o leão de Neméia. Mas, do mesmo modo que se alterou o estilo, mudou também o significado desse combate: a pintura agora representa a vitória da civilização sobre os bárbaros e, em última instância, do componente moral e racional do homem sobre a sua natureza animal.

Estilo clássico

De acordo com as fontes literárias, os artistas gregos do Período Clássico, que teve início por volta de 480 a.C., fizeram grandes avanços na pintura, chegando mesmo ao domínio do espaço ilusionista. Infelizmente, não restaram murais ou painéis que nos permitam confirmar a veracidade dessa alegação; a pintura em vaso, por sua própria natureza, só era capaz de reproduzir o novo conceito de espaço pictórico de uma forma muito rudimentar. Mesmo assim, há vasos que constituem uma exceção a essa regra; isso é verificável sobretudo num tipo especial de vasos, os lécitos (cântaros para óleo de unção), usados como oferendas funerárias. Esses vasos eram recobertos por uma camada de tinta branca sobre a qual o pintor podia desenhar com a mesma liberdade que tem seu moderno sucessor ao trabalhar com caneta e papel, obtendo inclusive os mesmos efeitos espaciais. O fundo branco, em ambos os casos, é tratado como um espaço vazio a partir do qual as formas esquematizadas parecem surgir — caso o artista saiba como obter tal efeito. Não eram muitos os pintores de lécitos capazes de criar essa ilusão. Admirável entre eles foi um artista desconhecido, cognominado de Pintor de Aquiles, que desenhou a mulher da figura 44. Nosso principal interesse é a habilidade magistral; com poucos traços seguros, vivos e fluidos, o artista não apenas cria uma figura tridimensional, mas também revela o corpo por sob o drapeado das roupas. Como ele consegue nos convencer que essas formas existem em profundidade, e não apenas na superfície do vaso? Antes de mais nada, pelo seu domínio do escorço. Mas a "dinâmica interna" das linhas é igualmente importante, sua ampliação e desvanecimento, que fazem com que alguns traços sobressaiam arrojadamente enquanto outros fundem-se entre si ou desaparecem no fundo branco.

44. O Pintor de Aquiles. Vaso ático com fundo branco (detalhe). Período clássico. c. 440-430 a.C. Altura: 0,40 m. Coleção particular



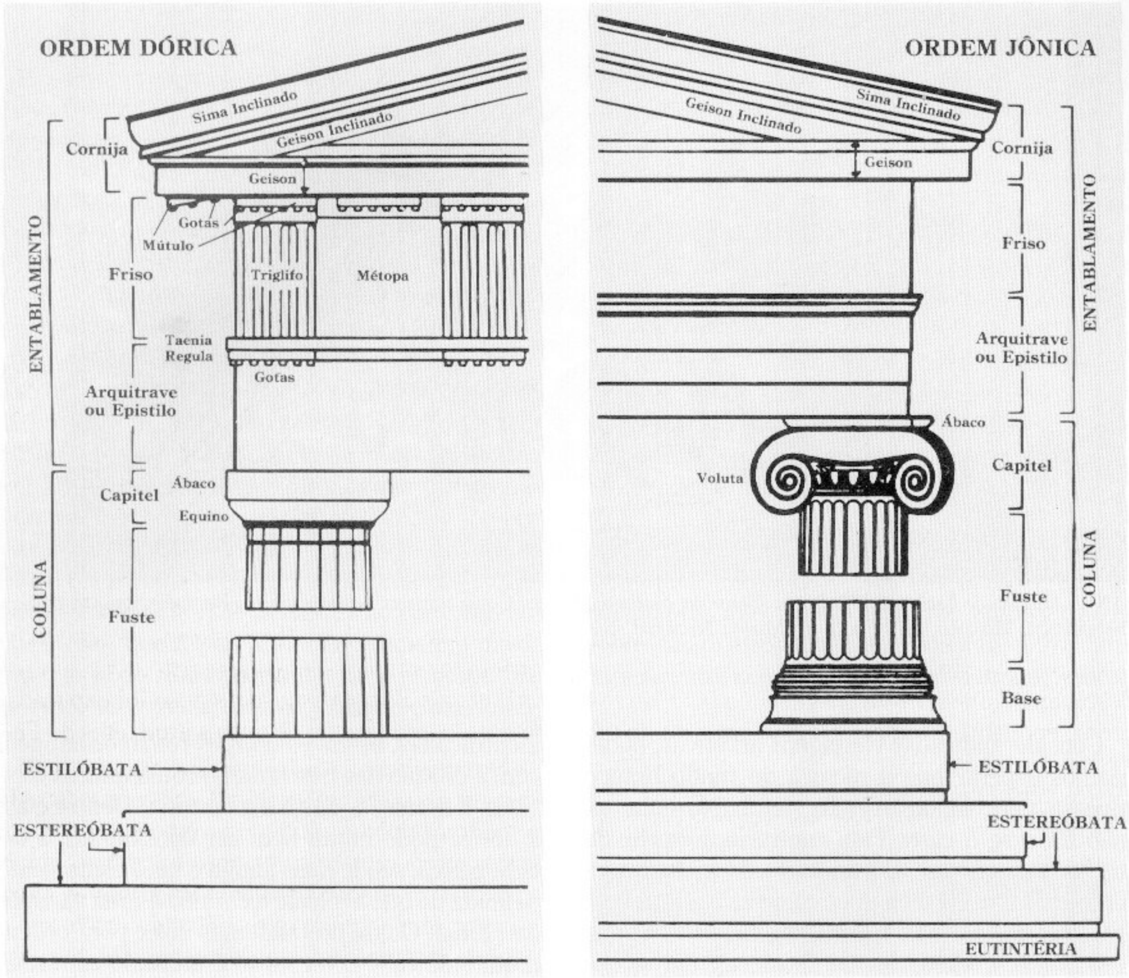


45. *A Batalha de Isso* ou *A Batalha de Alexandre contra os Persas.* Cópia romana, encontrada em Pompéia, de uma pintura helenística. Mosaico, 2,72×5,12 m. Museu Nacional, Nápoles

Considerando suas vantagens artísticas, poderíamos esperar que a técnica do fundo branco tivesse tido aceitação mais geral. No entanto, não foi esse o caso. Pelo contrário, a partir de meados do século V, o impacto da pintura monumental transformou gradualmente a pintura em vasos como um todo em uma arte subsidiária que tentava reproduzir as composições em maior escala através de uma espécie de estenografia ditada pelas próprias limitações de sua técnica. Podemos fazer uma idéia de como era a pintura grega em paredes a partir de cópias e imitações tardias. Por exemplo, o mosaico de Pompéia que mostra a *Batalha de Isso* (fig. 45) provavelmente reflete uma famosa pintura grega de c. 315 a.C., que retrata a derrota do rei persa Dario por Alexandre, o Grande. A cena é muito mais complexa e dramática do que qualquer coisa da arte grega primitiva, e pela primeira vez mostra algo que realmente aconteceu, sem as insinuações simbólicas de *Hércules Estrangulando o Leão de Neméia* ou do *Lápita e Centauro.* Por sua natureza, e até mesmo pela sua aparência, aproxima-se dos relevos assírios que celebram acontecimentos históricos específicos.

TEMPLOS

As realizações gregas em arquitetura têm sido identificadas, desde os tempos romanos antigos, com a criação das três ordens arquitetônicas clássicas: a dórica, a jônica e a coríntia. Dentre elas, a dórica pode muito bem ser considerada a ordem básica, sendo mais antiga e mais exatamente definida do que a jônica; a coríntia é uma variante da última. O que pretendemos dizer por "ordem arquitetônica"? O termo só é utilizado com relação à arquitetura grega (e tudo que dela provém), e com propriedade, pois nenhum dos outros sistemas arquitetônicos que conhecemos já produziu qualquer coisa comparável. Talvez o modo mais simples de esclarecer o caráter único das ordens gregas seja este: não existe o que se possa chamar de "templo egípcio" ou "igreja gótica" — os edifícios considerados isoladamente, por mais coisas em comum que possam ter, são tão diversificados que não podemos extrair deles um tipo generalizado — ao passo que o "templo dórico" é uma entidade real, que se forma inevitavelmente em nossa mente ao examinarmos os monumentos. Essa abstração não é, naturalmente, um ideal que sirva de parâmetro para avaliarmos o grau de perfeição de um determinado templo dórico; significa, simplesmente, que os elementos dos quais um templo dórico é composto são extraordinariamente constantes quanto ao número, espécie, e relação existente entre eles. Todos os templos dóricos pertencem à mesma


ORDEM DÓRICA
Sima Inclinado
Geison Inclinado
Cornija
Geison
Gotas
Mútulo
Friso
Triglifo
Métopa
Taenia
Regula
Gotas
Arquitrave ou Epistilo
ENTABLAMENTO
Ábaco
Capitel
Equino
Fuste
COLUNA
ESTILÓBATA
ESTEREÓBATA
ORDEM JÔNICA
Geison Inclinado
Sima Inclinado
Geison
Cornija
Friso
Arquitrave ou Epistilo
ENTABLAMENTO
Ábaco
Voluta
Capitel
Fuste
Base
COLUNA
ESTILÓBATA
ESTEREÓBATA
EUTINTÉRIA

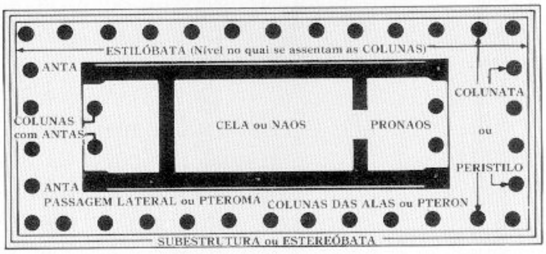
46. As ordens dórica e jônica (segundo Grinnell)

família claramente identificável; mostram uma consistência interna e um ajuste mútuo das partes que lhes conferem uma característica única de inteireza e unidade orgânica.

Ordem dórica

A expressão ordem dórica refere-se às partes padronizadas e sua seqüência, constituindo o exterior de qualquer templo dórico. Observemos as três divisões principais na figura 46: a plataforma em degraus, as colunas e o entablamento (que inclui tudo o que se apóia nas colunas). A coluna consiste no fuste, constituído por seções (tambores) e caracterizado por estrias verticais, chamadas de caneluras, e no capitel, que serve de apoio aos blocos de pedra horizontais da arquitrave.

47. Planta horizontal de um templo grego típico (segundo Grinnell)


ESTILÓBATA (Nível no qual se assentam as COLUNAS)
ANTA
COLUNAS com ANTAS
CELA ou NAOS
PRONAOS
COLUNATA
ou
PERISTILO
ANTA
PASSAGEM LATERAL ou PTEROMA
COLUNAS DAS ALAS ou PTERON
SUBESTRUTURA ou ESTEREÓBATA

Acima da arquitrave ficam o friso e a cornija. Nos lados mais longos do templo, a cornija é horizontal; nas partes mais baixas (ou fachadas), é dividida de forma a abrigar o frontão entre suas partes superior e inferior.

Os projetos dos templos gregos não são diretamente ligados às ordens. As características básicas de todos eles são tão parecidas que será útil estudá-las a partir de um projeto "típico" geral (fig. 47). O núcleo é a cela ou *naos* (a câmara onde ficava a imagem da divindade) e o vestíbulo (*pronaos*) com duas colunas flanqueadas por pilastras. Em geral, por uma questão de simetria, há um segundo vestíbulo por trás da cela. Nos templos maiores, essa unidade central é cercada por uma fileira de colunas (a colunata, também chamada de peristilo).

Qual a origem do templo dórico? Suas características essenciais já se haviam estabelecido por volta de 600 a.C., mas como se desenvolveram, e a razão pela qual se cristalizaram tão rapidamente em um sistema, continua sendo um enigma para cuja solução contamos com muito poucos indícios confiáveis. A idéia de que os templos deveriam ser construídos em pedra, com um grande número de colunas, deve ser proveniente do Egito; as meias-colunas com caneluras de Sakkarah (ver fig. 18) sugerem fortemente a coluna dórica. É verdade que os templos egípcios destinam-se a serem vivenciados a partir do interior, enquanto o templo grego é disposto de tal forma que a parte exterior tem maior importância (as cerimônias religiosas em geral eram realizadas ao ar livre, diante da fachada do templo). Mas não poderíamos interpretar um templo dórico como o vestíbulo com colunas de um santuário egípcio pelo avesso? Os gregos também deviam algo aos micenenses — vimos um tipo elementar de frontão na Porta do Leão, e o capitel de uma coluna micenense é muito semelhante a um capitel dórico (compare com fig. 39). Há, no entanto, um terceiro fator: até que ponto a ordem dórica pode ser compreendida como um reflexo das estruturas de madeira? Nossa resposta a essa difícil pergunta dependerá de acreditarmos ou não que a forma arquitetônica serve a uma função e a uma técnica, ou de aceitarmos a luta pela beleza como uma força motivadora. É possível que a verdade esteja numa combinação de ambas as abordagens. No início, os arquitetos dóricos certamente imitavam, em pedra, algumas características dos templos em madeira, no mínimo porque elas serviam para identificar a construção como um templo. Mas sua consagração na ordem dórica não foi devida a um cego conservadorismo; à época, as formas de madeira haviam passado por uma transformação tão completa que tinham se transformado em uma parte orgânica da estrutura em pedra.

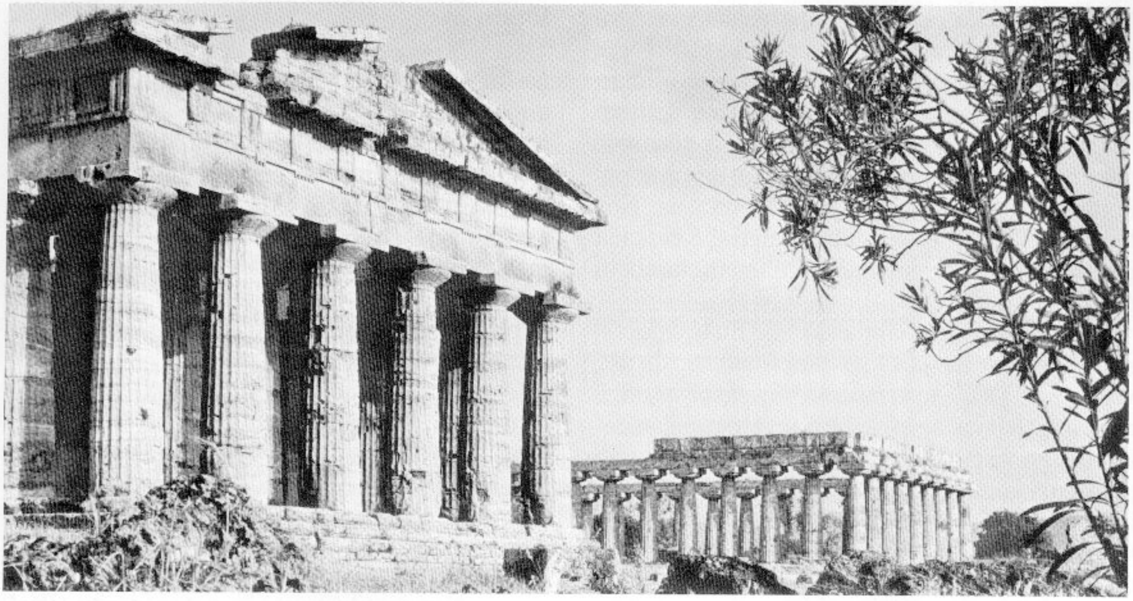
Pesto

Das construções gregas antigas aqui ilustradas, a mais velha é a Basílica em Pesto (fig. 48, ao fundo); perto dessa cidade do sul da Itália, uma colônia grega floresceu durante o Período Arcaico. O Templo de Poseidon (fig. 48, em primeiro plano) foi construído aproximadamente cem anos mais tarde. Em que diferem os dois templos? A Basílica parece baixa e tem um aspecto pesado — e não apenas pelo desaparecimento do teto — ao passo que, em comparação, o Templo de Poseidon parece alto e compacto. Em parte, trata-se de uma diferença psicológica criada pelo desenho das colunas, que na Basílica são mais acentuadamente curvas e afiladas em direção a uma face superior relativamente pequena. Isso dá a impressão de que elas se deformam, devido ao esforço de arcarem com o peso da superestrutura, e que os remates mais esguios, embora reforçados pelos capitéis em forma de almôfada extremamente bojudos, quase não dão conta de sua função. Essa sensação de peso foi explicada com base na alegação de que os arquitetos do Período Arcaico não estavam totalmente familiarizados com seus novos materiais e técnicas de engenharia, mas tal ponto de vista avalia a construção pelos padrões dos templos mais recentes — negligenciando a vitalidade expressiva da construção, como se essa fosse um organismo vivo, a mesma vitalidade que ainda sentimos no Kouros Arcaico (ver fig. 51).

No Templo de Poseidon, as curvas exageradas foram modificadas; isso, combinado com um enfileiramento mais próximo das colunas, faz, literal e expressivamente, com que as tensões entre os apoios e o peso cheguem a um equilíbrio mais harmonioso. Talvez devido ao fato de o arquiteto ter corrido menos riscos, a construção está melhor preservada do que a Basílica, e a sensação de repouso independente que ela nos transmite a torna comparável à *Hera* (ver fig. 52) no campo da escultura.

Atenas

Como a realização mais perfeita do Período Clássico da arquitetura grega, o Partenon (fig. 49) dá um passo além em direção à integridade harmoniosa. Embora seja poucos anos mais novo do que o Templo de Poseidon, o fato de ter sido cons-



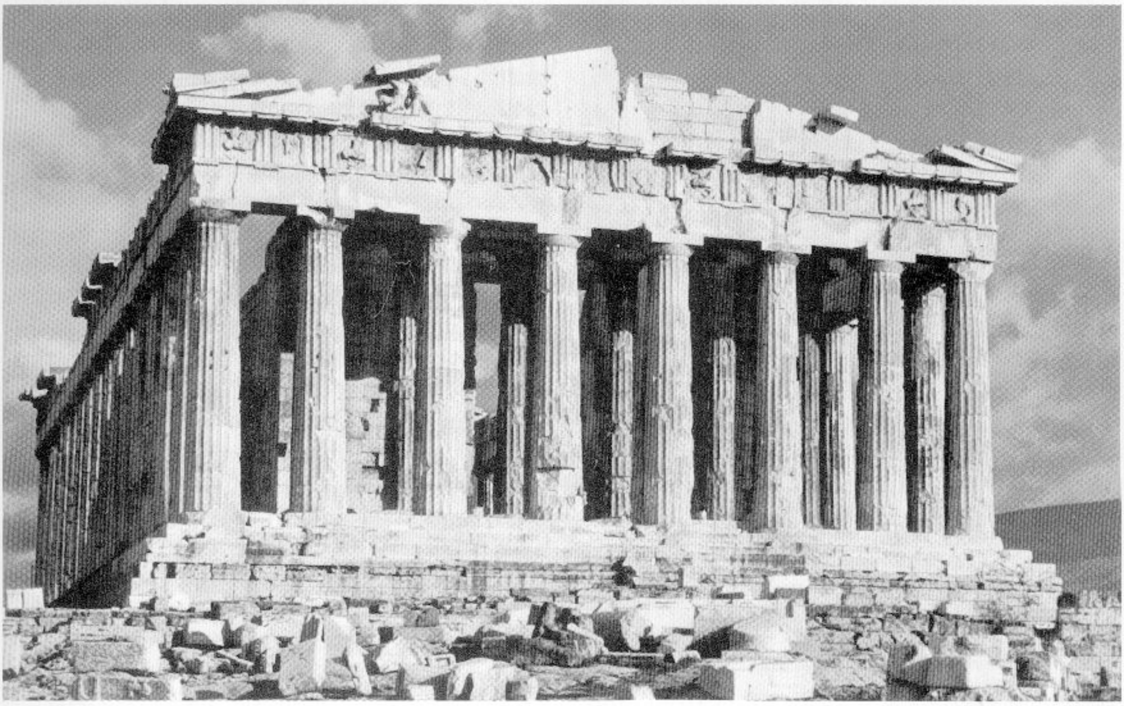
48. O Templo de Poseidon (primeiro plano), c. 460 a.C. e a "Basílica" (fundo), c. 550 a.C. Pesto, Itália

truído em Atenas, então no apogeu de sua glória e poder, proporcionou-lhe o melhor em termos de projeto, material e mão-de-obra. Apesar de seu tamanho maior, parece menos compacto do que o templo mais antigo; pelo contrário, a impressão dominante é de um equilíbrio gracioso e aprazível. Uma luminosidade geral e um reajustamento das proporções são responsáveis por essa impressão: as carreiras horizontais acima das colunas não são tão largas em relação ao seu comprimento; a estrutura do frontispício projeta-se menos insistentemente, e as colunas, além de serem mais esguias, são separadas por espaços mais amplos. A curvatura das colunas e o alargamento cônico dos capitéis são também discretamente reduzidos, somando-se à nova impressão de naturalidade. Em vez de assemelhar-se a um Atlas arcaico, esforçando-se por sustentar o peso de um mundo colocado sobre seus ombros, o Partenon transmite uma sensação de repouso. Requintes moderados de linha e proporção, reais mas não imediatamente aparentes, somam-se à impressão geral de uma flexível vitalidade: os elementos horizontais, como os degraus, não são retos e fazem uma ligeira curva ascendente em direção à seção central; as colunas inclinam-se para dentro, e o intervalo entre cada coluna de canto e a que vem a seguir é menor que o intervalo padrão usado no restante da colunata. Esses desvios intencionais da estrita regularidade geométrica não são feitos por necessidade; dão-nos a certeza visual de que os pontos de maior pressão estão firmemente apoiados e também proporcionam um contra-esforço.

Pouco depois, o Propileu (fig. 50), um grande caminho de acesso, foi construído na colina irregular e acidentada que é necessário subir para chegar ao Partenon. É fascinante verificar como os elementos habituais da ordem dórica foram aqui adaptados a um objetivo totalmente diferente e a um terreno difícil. O arquiteto cumpriu nobremente o seu dever: não só o caminho de acesso ajusta-se à colina íngreme e acidentada como também a transforma de uma rude passagem entre as rochas em majestosa abertura rumo ao precinto sagrado acima.

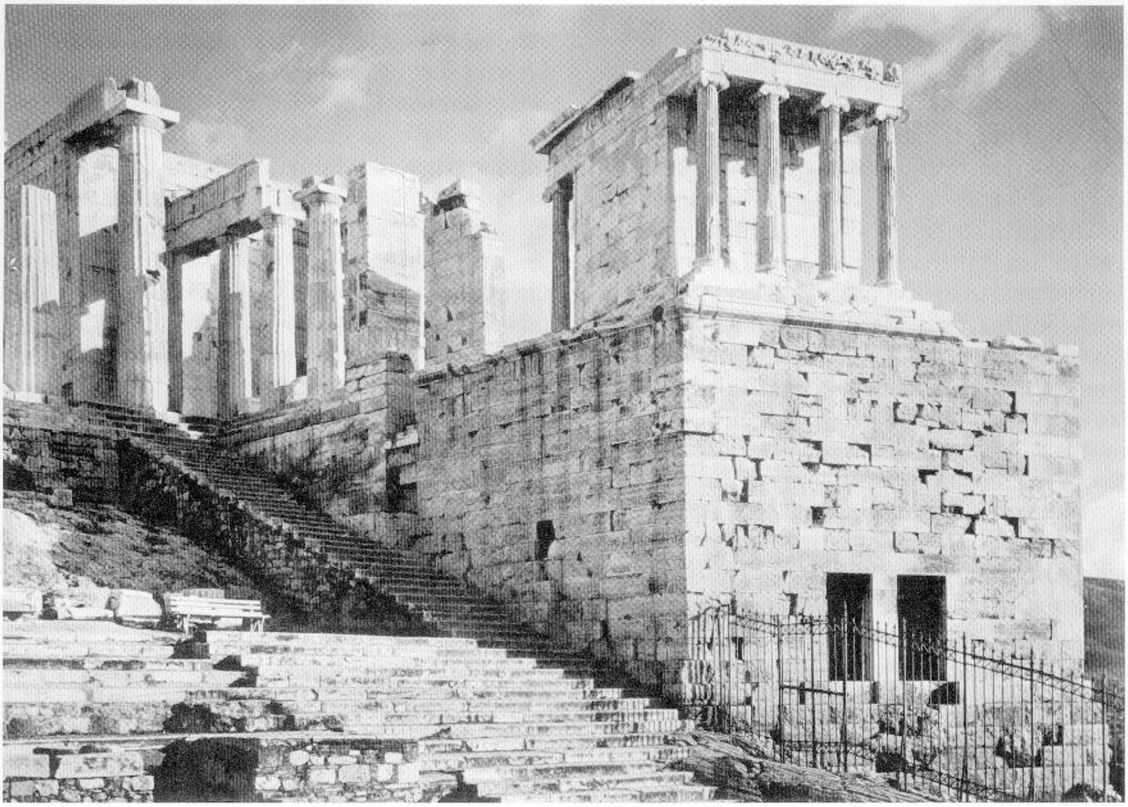
Ordem jônica

Próximo ao Propileu encontra-se o pequeno e elegante Templo de Atena Nike (fig. 50, à direita), exibindo as mais elegantes proporções e os capitéis em volutas da ordem jônica. O desenvolvimento anterior da ordem é conhecido de forma muito fragmentária, e só se tornou uma ordem, no sentido pleno da palavra, com o advento do Período Clássico. Mesmo então, continuou sen-



49. Ictinos e Calícrates. O Partenon (vista do lado oeste), Acrópole, Atenas. 448-432 a.C.

50. O Propileu (vista do lado oeste), construído por Mnésicles, 437-432 a.C. e o Templo de Atena Nike (parte superior, lado direito), 427-424 a.C., Acrópole, Atenas



do muito mais flexível do que a ordem dórica. No Período Pré-Clássico, as únicas estruturas jônicas no continente grego haviam sido os pequenos tesouros construídos pelos estados gregos do leste em Delfos, em seus estilos regionais. Conseqüentemente, os arquitetos atenienses que deram início à ordem jônica por volta de 450 a.C. consideraram-na adequada, em princípio, para pequenos templos de projetos mais simples. Uma dessas construções é o Templo de Atena Nike, provavelmente construído de 427 a 424 a.C., a partir de um projeto preparado por Calícrates vinte anos antes. Sua característica mais surpreendente é a coluna jônica, que difere da dórica não apenas pelo corpo, mas também em espírito (ver fig. 46). A coluna repousa sobre uma base ornamental; o fuste é mais esguio, e há menos afilamento e dilatação; o capitel mostra um grande ornamento duplo, ou dupla voluta entre o equino e o ábaco, que se projeta firmemente para além da largura do fuste. Que esses detalhes formam uma entidade muito distinta da coluna dórica é algo que fica claro assim que passamos do diagrama para uma construção concreta. Como podemos defini-la? A coluna jônica é, naturalmente, mais leve e graciosa do que sua prima do continente; falta-lhe a constituição sólida da última. Pelo contrário, evoca uma planta em crescimento, algo com a forma de uma palmeira. Essa analogia vegetal não é mera fantasia, pois temos ancestrais ou parentes primitivos do capitel jônico que a confirmam. Caso seguíssemos essas colunas em forma de plantas até seu ponto inicial, acabaríamos chegando a Sakkarah, onde encontramos não somente suportes protodóricos, mas também as meias-colunas papiriformes da figura 18, de uma graça maravilhosa, com seus capitéis curvos e afunilados. É, portanto, bastante possível que a coluna jônica também tenha sua fonte primeira no Egito, mas em vez de alcançar a Grécia pelo mar, como pensamos ter sido o caso da coluna protodórica, ela, na verdade, percorreu um caminho lento e tortuoso, ao longo da Síria e da Ásia Menor.

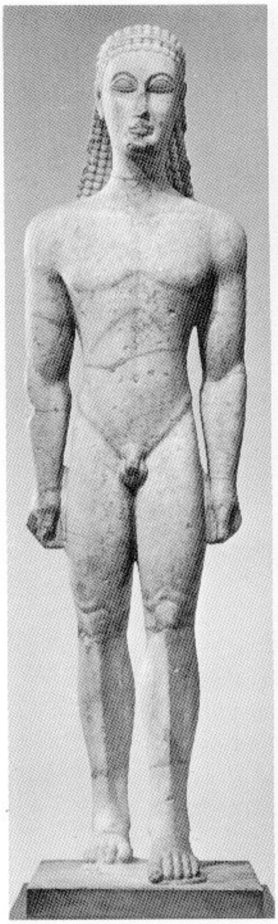
Em conclusão, o grande feito da arquitetura grega foi muito mais do que apenas belos edifícios. Os templos gregos são regidos por uma lógica estrutural que os faz parecer estáveis devido à organização harmoniosa de suas partes. Os gregos tentaram regular seus templos de acordo com a harmonia da natureza, construindo-os segundo unidades calculadas, tão proporcionais que estariam todas em perfeita harmonia. ("Perfeito" era um conceito que significava tanto para os gregos quanto "eterno" significava para os egípcios). Então, os homens eram capazes de criar unidades orgânicas, não pela imitação da natureza, nem por inspiração divina, mas sim através de um projeto. Assim, seus templos parecem quase vivos. Obtiveram esse triunfo principalmente por expressarem as forças estruturais ativas nas edificações. No Período Clássico, expressões de força e força contrária tanto nos templos dóricos quanto nos jônicos tiveram proporções tão exatas que sua oposição criou o efeito de um perfeito equilíbrio de forças e harmonia de volumes e formas. É essa, portanto, a verdadeira razão pela qual, ao longo de tantos séculos, as ordens têm sido consideradas como a única base verdadeira da arquitetura moderna. São tão perfeitas que não podiam ser sobrepujadas, mas apenas equiparadas

ESCULTURA

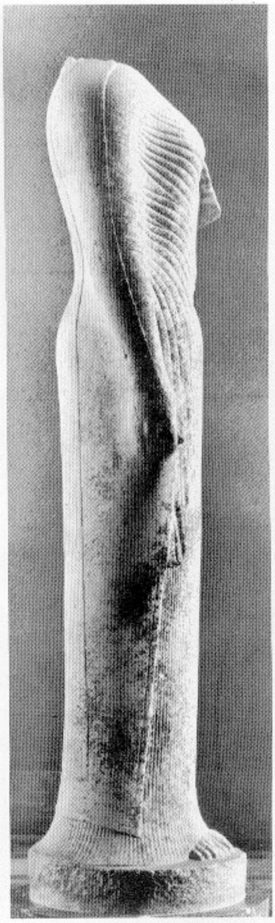
Enquanto exemplos suficientes de trabalhos em metal e esculturas em marfim do Oriente Próximo e de origem egípcia foram encontrados em solo grego, justificando sua influência sobre a pintura grega em vasos, as origens da escultura e arquitetura monumentais na Grécia constituem um assunto à parte. Para que pudessem ver tais coisas, os gregos tinham de ir ao Egito ou à Mesopotâmia. Não há dúvida de que o fizeram (sabemos que, nessa época, havia pequenas colônias gregas no Egito), mas isso não explica por que os gregos teriam desenvolvido um desejo súbito, durante o século VII a.C., e não antes, de criar tais coisas para si próprios. O mistério pode não ser nunca esclarecido, pois os mais antigos exemplos remanescentes da escultura e arquitetura gregas em pedra mostram que a tradição egípcia já tinha sido bem assimilada e que não demorou muito para que atingissem a capacidade de fazer obras semelhantes.

Estilo arcaico

Começamos por comparar uma estátua do final do século VII, de nome Kouros (fig. 51) e que representa um jovem grego, com a estátua de Miquerinos (ver fig. 16). As semelhanças são certamente surpreendentes: em ambas percebe-se a forma cúbica, como se o escultor estivesse ainda consciente do bloco de pedra original; as silhuetas delgadas e de ombros largos; a posição dos braços, com as mãos cerradas; a postura, com a perna esquerda avançada; a interpretação enfática da rótula do joelho e a ondulação do cabelo do jovem grego, semelhante a uma peruca e ao adorno que os faraós usavam na cabeça. Julgado segundo o nível de realização egípcio, o exemplo grego arcaico parece um tanto desajeitado — simplificado em excesso, rígido, menos próximo da natureza. Mas a estátua grega tem algumas virtudes que não podem ser avaliadas em termos egípcios. Em primeiro lugar, não está presa a uma parede. Em toda a história da arte não há exemplos anteriores da ousadia de um escultor em libertar uma figura em tamanho natural completamente, desvinculando-a do bloco de pedra circundante. O que sem dúvida começou como uma tímida precaução contra a quebra dos braços, ou a desintegração das pernas sob o peso do corpo, tornou-se uma convenção. Aqui, no entanto, o artista esculpiu cada pedaço da pedra "morta", com exceção das pequenas articulações que ligam os punhos às coxas. Não se trata simplesmente de ousadia técnica, mas de uma nova intenção: para o artista grego, era importante dissociar sua estátua da matéria inerte, para aproximar-se mais e melhor do ser vivo que ela representa. Ao contrário de Miquerinos, a quem parece ser possível ficar na mesma posição até o final dos tempos, o Kouros é tenso, com uma vitalidade que parece indicativa de movimento. O olhar calmo e distante do príncipe egípcio foi substituído por olhos maiores que os reais e extremamente abertos que nos fazem lembrar da primitiva arte mesopotâmica (ver fig. 27).



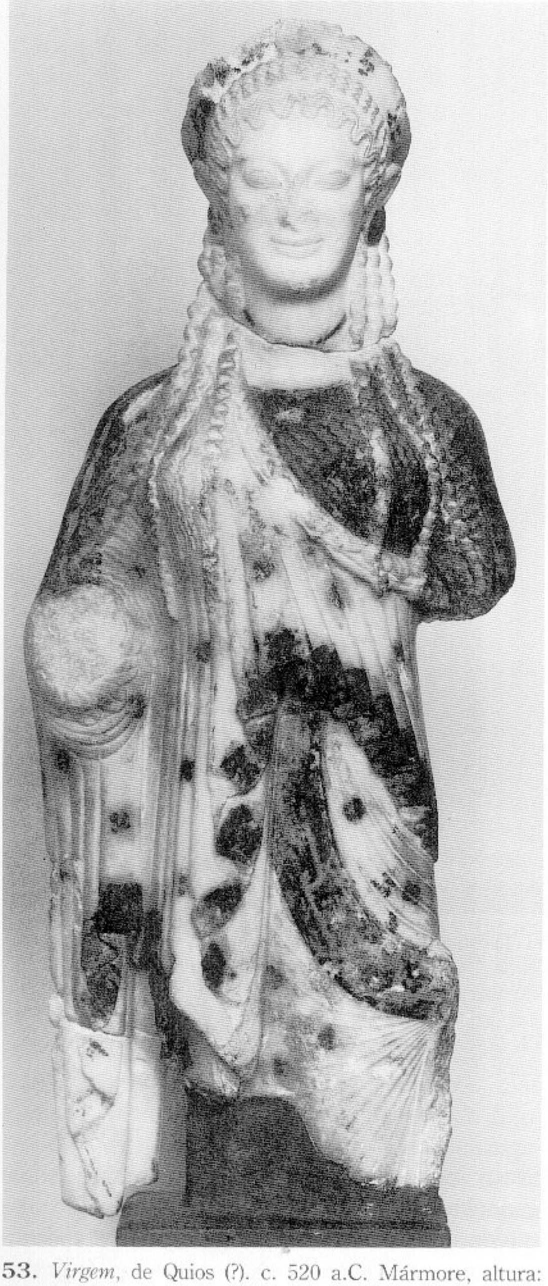
51. (à esquerda) *Jovem de pé (Kouros).* c. 600 a.C. Mármore, altura: 1,86 m. Museu Metropolitano de Arte, Nova York (Fletcher Fund, 1932)



52. (à direita) *Hera*, de Samos. c. 570-560 a.C. Mármore, altura: 1,93 m. Museu do Louvre, Paris

Estátuas como a do jovem Kouros foram produzidas em grande quantidade durante o período arcaico, destinadas aos túmulos e oferendas para o templo. Como os vasos decorados do período, algumas delas eram assinadas ("Fulano me fez"); mas ninguém sabe com certeza se representam deuses, doadores ou campeões de jogos atléticos. Uma vez que pouco variam em seus componentes essenciais, adotamos o ponto de vista segundo o qual se destinavam a representar um ideal — um homem com características divinas ou um deus com características humanas.

São as figuras masculinas que mostram melhor as inovações que dão à escultura grega suas características especiais, mas não há escassez de estátuas femininas do mesmo período. Como estavam invariavelmente vestidas, saias e xales preenchem os espaços vazios que tornam tão claro o contraste entre a escultura grega e tudo o que antes dela existiu. Não obstante, a Kore, como é chamado o tipo de estátua feminina, mostra mais variações que o Kouros. Essas variações devem-se, em parte, às diferenças locais quanto à vestimenta, mas o drapejamento em si colocava um problema — como estabelecer sua relação com o corpo — e os artistas resolveram-no de várias formas. A *Hera* (fig. 52), assim chamada devido ao seu tamanho impressionante e por ter sido encontrada nas ruínas do Templo de Hera, na ilha de Samos, é ligeiramente posterior ao Kouros (ver fig. 51). Essa figura de roupas li-



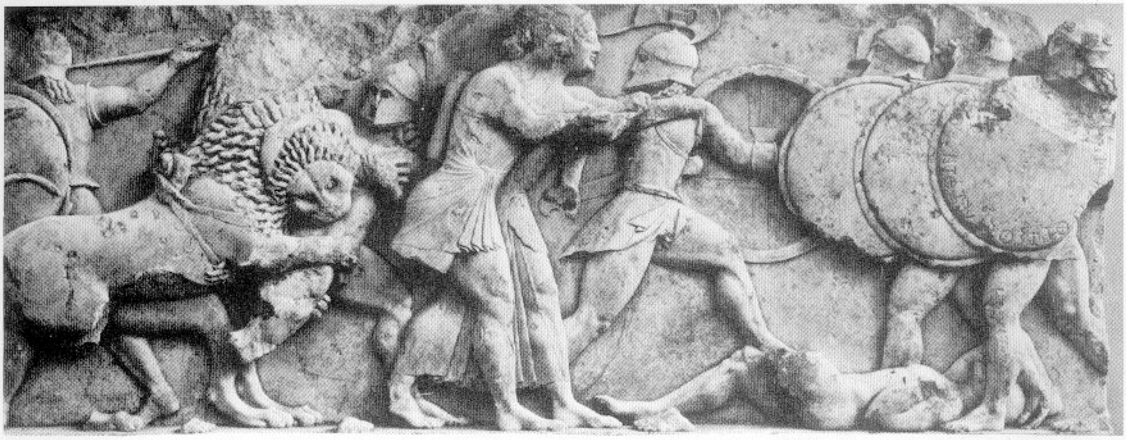
53. *Virgem*, de Quios (?). c. 520 a.C. Mármore, altura: 0,55 m. Museu de Acrópole, Atenas

sas, com as pregas da bainha abrindo-se em leque sobre uma base circular, parece ter-se desenvolvido a partir de uma coluna e não de um bloco retangular. Mas o efeito majestoso da estátua não depende tanto de sua proximidade com uma forma abstrata, quanto do modo como a coluna ganhou realce com a suavidade das formas arredondadas de um corpo vivo. Acompanhando o movimento circular contínuo e ascendente das pregas inferiores do drapeado, o olho segue demoradamente pela suave curva dos quadris, do torso e dos seios. Se voltarmos à figura 16, num relance perceberemos que a esposa de Miquerinos, com uma anatomia muito mais explícita, parece, em comparação, pesada e sem vida.

A virgem da figura 53 assemelha-se, de várias maneiras, à *Hera* de Samos: de fato, ela provavelmente veio de Quios, outra ilha da Grécia jônica. A grandiosidade arquitetônica de sua ancestral cedeu lugar, então, a uma graça decorativa e requintada. Os trajes ainda ondeiam ao redor do corpo em curvas sinuosas, mas o complexo jogo de dobras e pregas tornou-se quase um fim em si mesmo. O cabelo da virgem recebeu um tratamento semelhante, e o rosto tem uma expressão suave, quase natural — o chamado "sorriso arcaico".

Escultura arquitetônica

Quando os gregos começaram a construir seus templos com pedras, tornaram-se também herdeiros de uma antiqüíssima tradição de escultura arquitetônica. Os egípcios cobriam as paredes e até mesmo as colunas de suas construções com relevos, mas essas esculturas eram tão rasas que não tinham volume ou peso próprios. As figuras dos guardiões da Porta dos Leões, em Micenas, são de um tipo diferente (ver fig. 39): embora sejam esculpidas em alto-relevo numa laje enorme, essa laje é fina e leve, comparada aos blocos ciclópicos ao seu redor. Ao construir a porta, o arquiteto deixou um triângulo vazio acima do lintel, temeroso de que o peso da parede acima a esmagasse, e então preencheu esse espaço com o painel em relevo. Essa espécie de escultura arquitetônica constitui uma entidade à parte, e não simplesmente uma modificação na superfície da parede. Os gregos seguiram o exemplo micênico — em seus templos, a escultura em pedra restringe-se ao frontão (o "triângulo vazio" entre o teto e as laterais em declive do telhado) e à parte imediatamente acima dele (o "friso") — mas conservaram a riqueza narrativa dos relevos egípcios. *O Combate entre Deuses e Gigantes* (fig. 54), parte de um friso, é feito em forma de alto-relevo acentuado, com pormenores totalmente separados do fundo (a perna traseira de um dos leões quebrou-se, pois estava completamente destacado do fundo). O escultor aproveitou todas as possibilidades

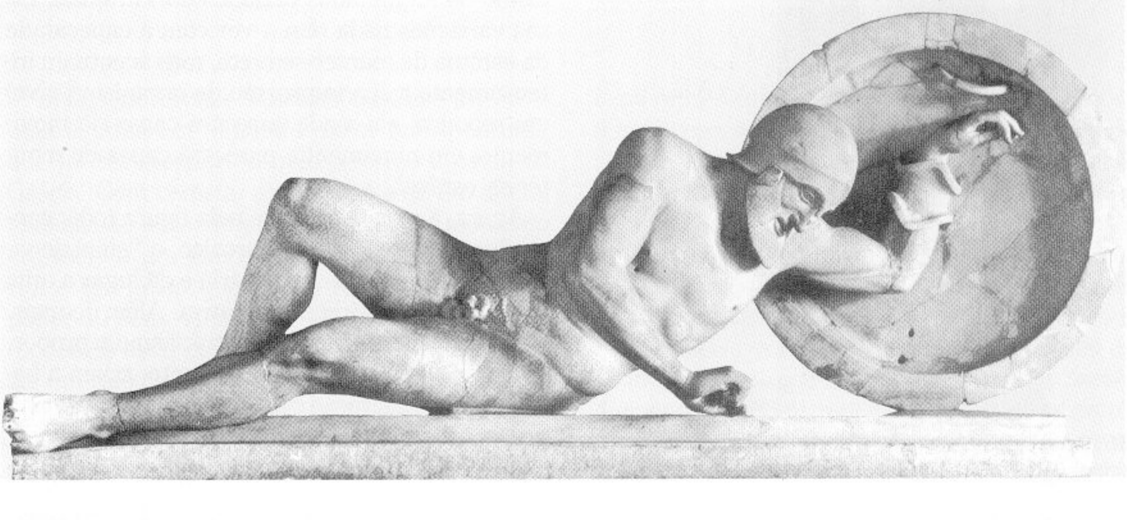


54. *O Combate entre Deuses e Gigantes.* Parte do friso norte do Tesouro dos Sifnos. Delfos, c. 530 a.C. Mármore, altura: 0,66 m. Museu de Delfos

espaciais dessa técnica arrojada; a borda saliente da parte inferior transformou-se em uma plataforma sobre a qual são colocadas as figuras em profundidade. À medida que elas se afastam de nós, a escultura torna-se mais rasa, e, no entanto, nem mesmo o plano mais distante desaparece no fundo. O resultado é um espaço condensado mas muito convincente, que permite uma interação dramática entre as figuras, como nunca se viu anteriormente. Não apenas no sentido físico, mas também expressivo, conquistou-se aqui uma nova dimensão.

Entretanto, o relevo foi completamente abandonado na escultura em frontão. Em vez disso, encontramos estátuas separadas, colocadas lado a lado em seqüências dramáticas e complexas com o objetivo de ajustarem-se à estrutura triangular. O grupo mais ambicioso desse tipo, o do frontão leste do Templo de Egina, foi criado por volta de 490 a.C., levando-nos assim ao estágio final de evolução da escultura arcaica. As figuras foram encontradas aos pedaços sobre o solo, e estão agora na Glyptothek de Munique. Entre as mais impressionantes está o guerreiro caído, no canto esquerdo (fig. 55), cujo corpo magro e musculoso parece maravilhosamente funcional e orgânico. Todavia, isso em si não explica a sua grande beleza, por mais que possamos admirar o domínio que o artista tem da forma humana em ação. O que realmente nos impressiona é a sua

55. *Guerreiro morrendo,* do frontão leste do Templo de Egina. c. 490 a.C. Mármore, comprimento: 1,83 m. Gliptoteca de Munique



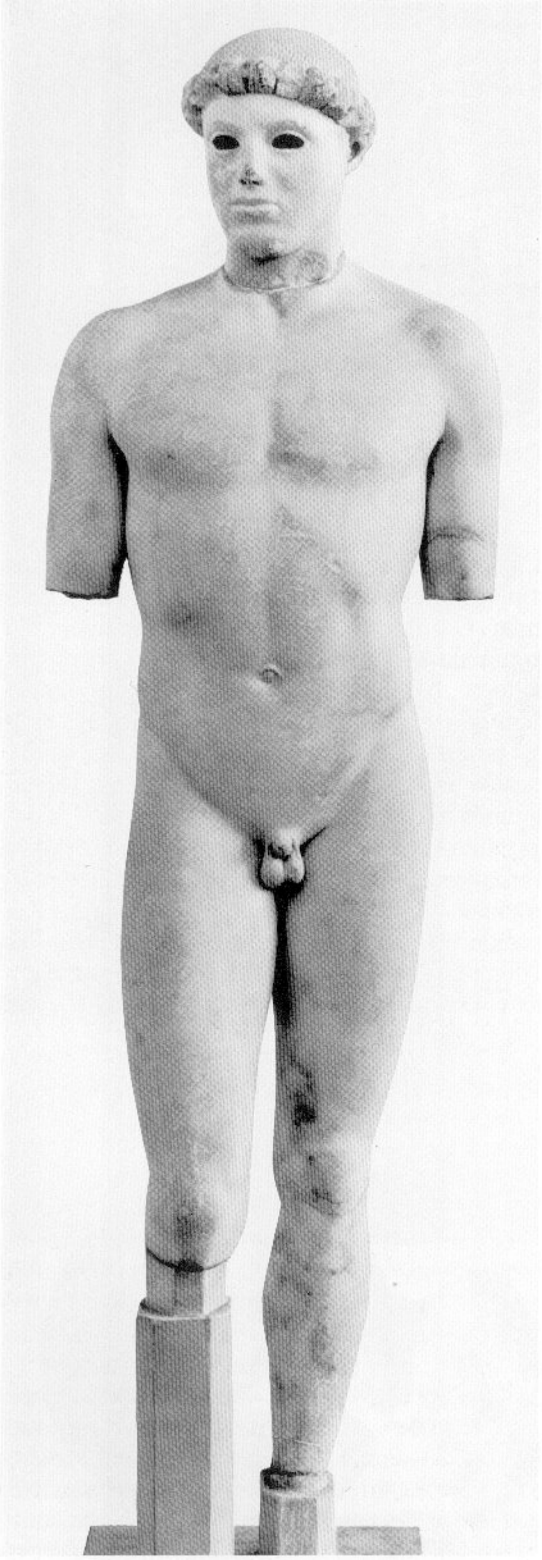
nobreza de espírito, seja na agonia da morte ou no ato de matar. Sentimos que esse homem está sofrendo — ou levando a cabo — aquilo que foi determinado pelo destino, e o faz com uma dignidade e determinação extraordinárias, o que nos é transmitido pela própria sensação das formas magnificamente firmes das quais ele se compõe.

Estilo clássico

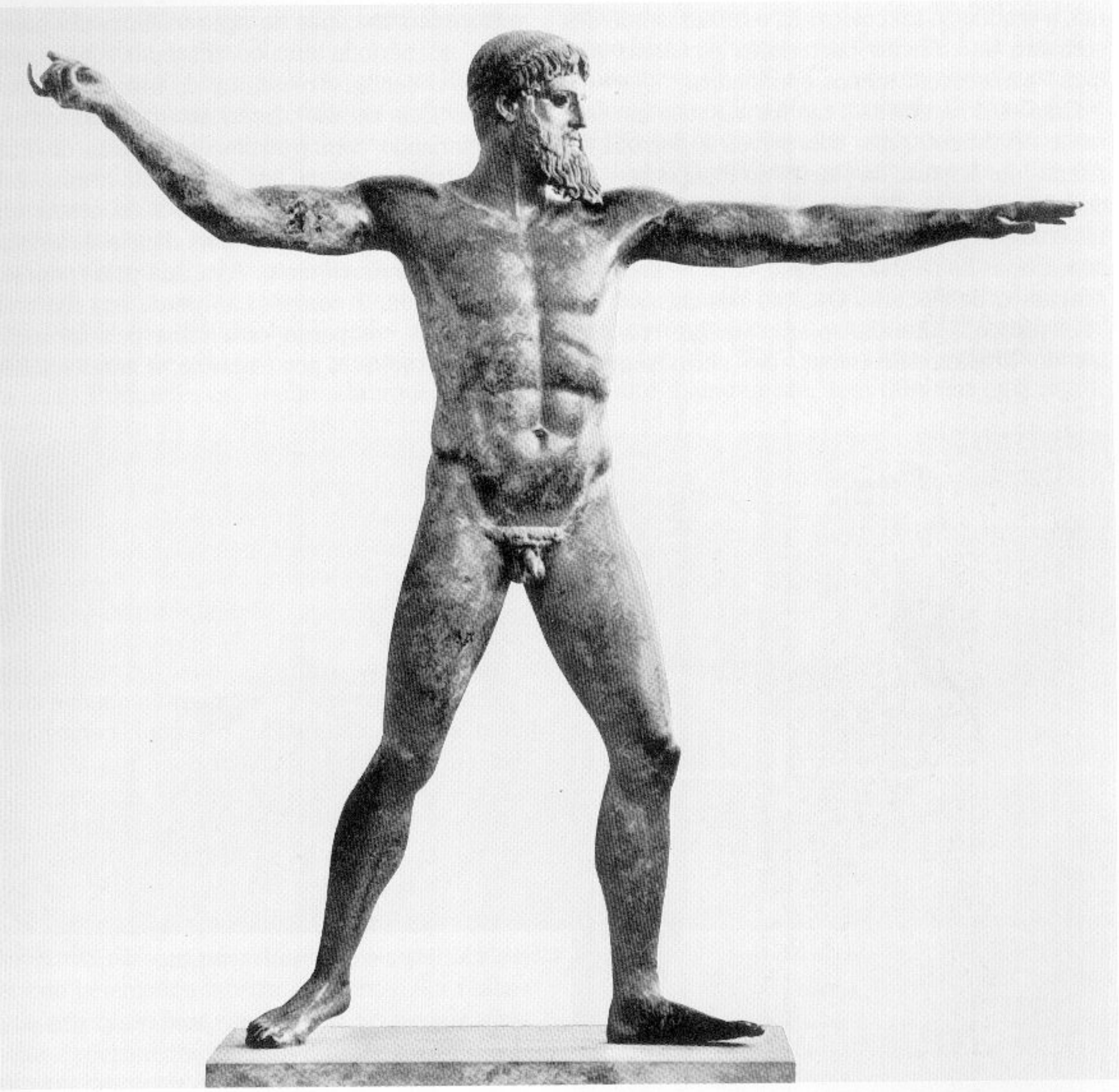
Muitas vezes as coisas que parecem simples são as mais difíceis de realizar. Os escultores gregos do Período Arcaico Final (ver figs. 51 e 54) costumavam representar cenas de batalhas repletas de figuras lutando e correndo, mas suas estátuas independentes também têm um ar militar não-intencional, como se fossem soldados em pé e atentos. Foi necessário cerca de um século, depois de nosso Kouros ter sido feito, para que os gregos descobrissem o segredo de esculpir figuras que ficassem em pé "sem dificuldades". *O Efebo de Krítios* (fig. 56), assim chamado em homenagem ao escultor ateniense a quem é atribuído, é a primeira estátua que conhecemos que "fica em pé" no sentido pleno do termo. Da mesma forma que no exercício militar, é simplesmente uma questão de deixar que o peso do corpo passe de uma distribuição igual em ambas as pernas (como no caso do Kouros, embora um pé esteja diante do outro) para uma só perna. A postura resultante — chamada *contrapposto* (contraposto) — produz todas espécies de curvaturas sutis: o arqueamento do joelho "livre" resulta em um leve movimento giratório da pélvis, um arqueamento compensatório da coluna vertebral e uma inclinação de ajustamento dos ombros. Como os requintados detalhes do Partenon, essas variações nada têm a ver com a capacidade da estátua de manter-se ereta, mas acentuam intensamente a sua impressão de organismo vivo; em repouso, ela ainda parecerá capaz de movimento; em movimento, parecerá capaz de manter-se estável.

Agora, a vida espalha-se pela figura toda; conseqüentemente, o sorriso arcaico, o "sinal de vida", não se faz mais necessário e dá lugar a uma expressão mais séria e meditativa. Além do mais, as formas apresentam um naturalismo e proporções harmoniosas que, em conjunto, criam a base da forte idealização característica de toda a arte grega subseqüente.

A estabilidade em meio à ação é magnificamen-



56. *Jovem de pé (O Efebo de Krítios).* c. 480 a.C. Mármore, altura: 0,865 m. Museu Nacional, Atenas

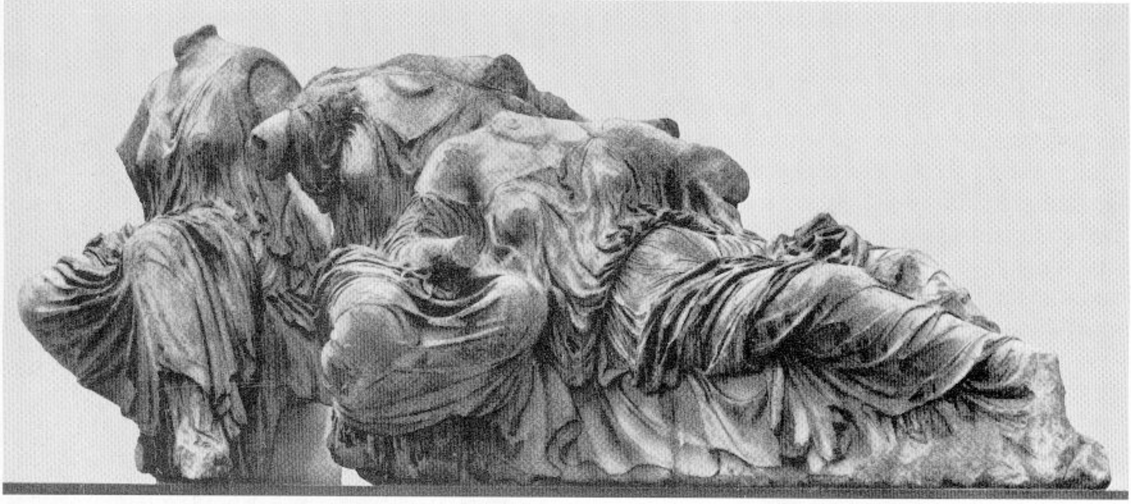


57. *Poseidon (Zeus?).* c. 460-450 a.C. Bronze, altura: 2,09 m. Museu Nacional, Atenas

te obtida no bronze *Poseidon* ou *Zeus* (fig. 57), uma estátua em tamanho maior que o natural, que foi recuperada no mar próximo à costa da Grécia. Com certeza, a postura é a de um atleta, mas não se trata simplesmente de um momento em meio a um exercício contínuo; pelo contrário, é um gesto que impõe respeito e revela o poder do deus. Aqui, o arremesso de uma arma (podemos estar certos que originalmente ele trazia um raio ou um tridente na mão direita) é um atributo divino e não um gesto de guerra.

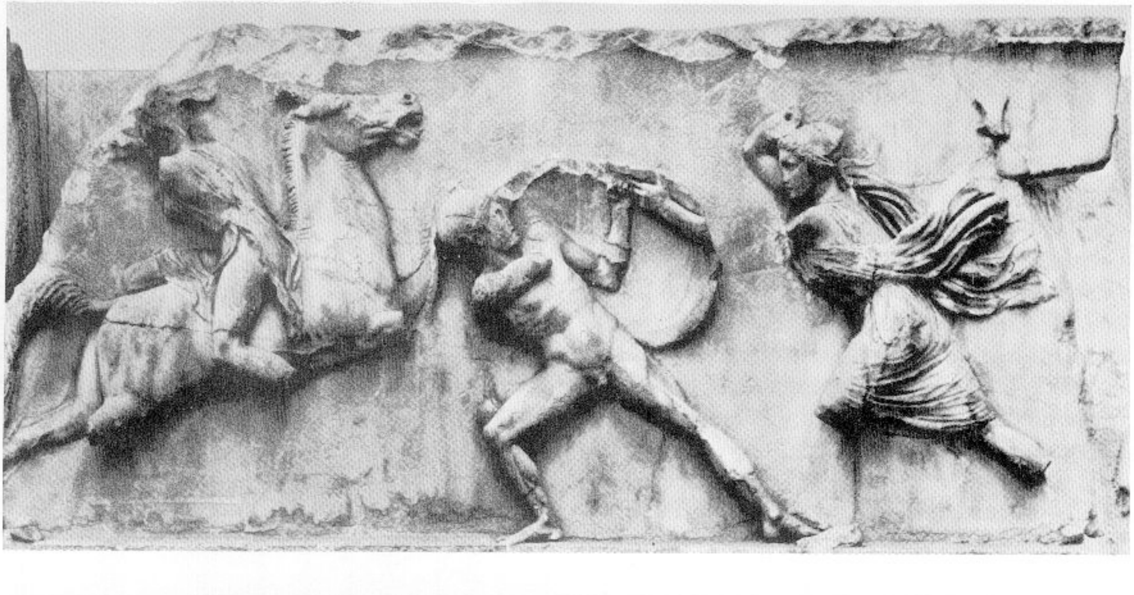
Embora esteja danificado, o grupo das *Três Deusas* (fig. 58), que originalmente pertencia à cena representada no frontão leste do Partenon, o qual representa Atena nascendo da cabeça de seu pai, é um bom exemplo daquela outra qualidade acima mencionada: a possibilidade de ação, mesmo quando em repouso. Embora todas estejam sentadas, ou mesmo semi-reclinadas, a curva dos corpos por sob as dobras elaboradas de seus trajes faz com que pareçam tudo, menos estáticas. Na verdade, parecem tão capazes de se levantarem que fica difícil imaginá-las "acondicionadas" sob o frontispício. Talvez os escultores que conseguiram criar figuras tão vivas também acharam isso impróprio; de qualquer forma, a tendência foi colocar as esculturas que decoravam os edifícios posteriores em áreas nas quais parecessem menos confinadas.

Esse estilo ateniense, tão harmonioso em forma e sentimento, não sobreviveu à derrota de Atenas por Esparta na Guerra do Peloponeso. As construções e esculturas mantiveram-se na mesma tradição por mais três séculos, mas perderam as sutilezas do período clássico, cujas realizações acabamos de discutir. O estilo pós-clássico, ou "helenístico", difundiu-se amplamente nas costas do Mediterrâneo, mas, em certo sentido, retrocedeu às cenas de ação violenta tão populares no período arcaico. Escopas, que muito provavelmente foi o escultor do friso que mostra *Gregos Combatendo Amazonas* (fig. 59), estava familiarizado com o estilo das figuras do Partenon, mas rejeitou sua harmonia rítmica e o fluir da ação entre as figuras. Seus gestos impulsivos e largos exigem abundância de espaço para ação e movimento. Avaliada pelos padrões do Partenon, a composição perde em continuidade, mas compensa essa falha pela inovação arrojada (note-se, por exemplo, a amazona sen-



58. Fídias (?). *Três Deusas*, do frontão leste do Partenon. c. 438-432 a.C. Mármore, tamanho maior que o natural. Museu Britânico, Londres

59. Escopas (?). *Gregos Combatendo Amazonas*, parte do friso leste do Mausoléu de Halicarnasso. 359-351 a.C. Mármore, altura: 0,89 m. Museu Britânico, Londres



tada "de costas" em seu cavalo), bem como por uma acentuada expressividade.

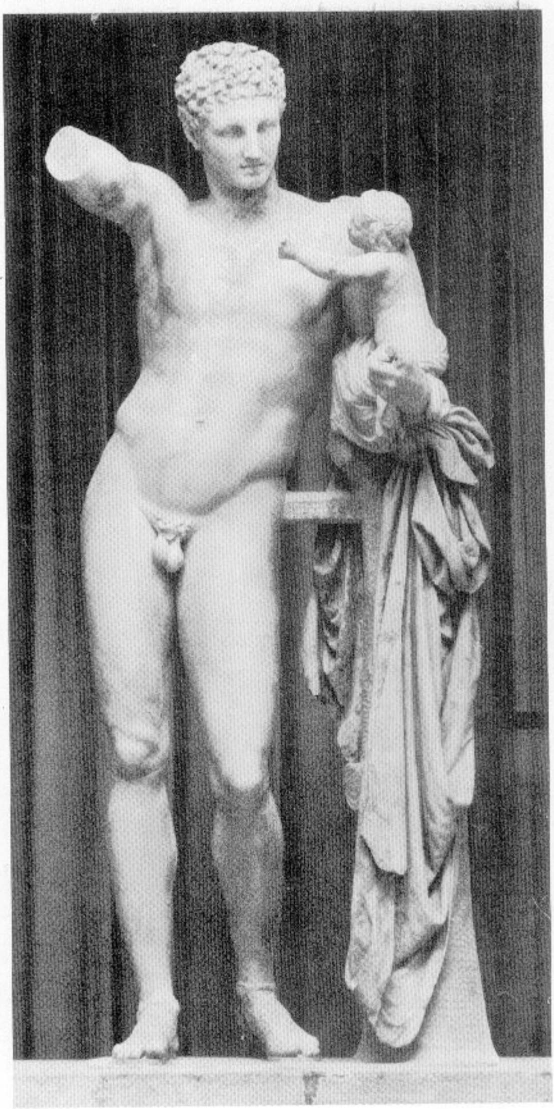
Há muito mais exemplos do que se desejaria de obras famosas de escultores gregos dos séculos V e IV a.C. que foram perdidas e delas restam apenas cópias. Não se sabe com certeza se o famoso *Hermes*, de Praxíteles (fig. 60), é o original, ou se se trata de uma cópia feita três séculos mais tarde. No entanto, caso a última hipótese esteja certa, estamos diante de uma cópia feita com muita habilidade, pois está perfeitamente de acordo com as qualidades pelas quais Praxíteles era muito admirado em sua época. A graça suave, o delicado movimento das curvas, a sensação de completo repouso (acentuado por um suporte externo no qual a figura se apóia) são o extremo oposto das inovações vigorosas de Escopas. O encanto suave e lírico do *Hermes* é ainda mais acentuado pelo carinhoso tratamento dado às superfícies: os traços ternamente doces e "dissimulados", e mesmo o cabelo, que em contraste é comparativamente rude, possuem em comum uma característica de nebulosidade e maciez. Aqui, pela primeira vez, é feita uma tentativa de modificar o aspecto duro e inflexível de uma estátua, conferindo-lhe essa ilusão de uma atmosfera envolvente.

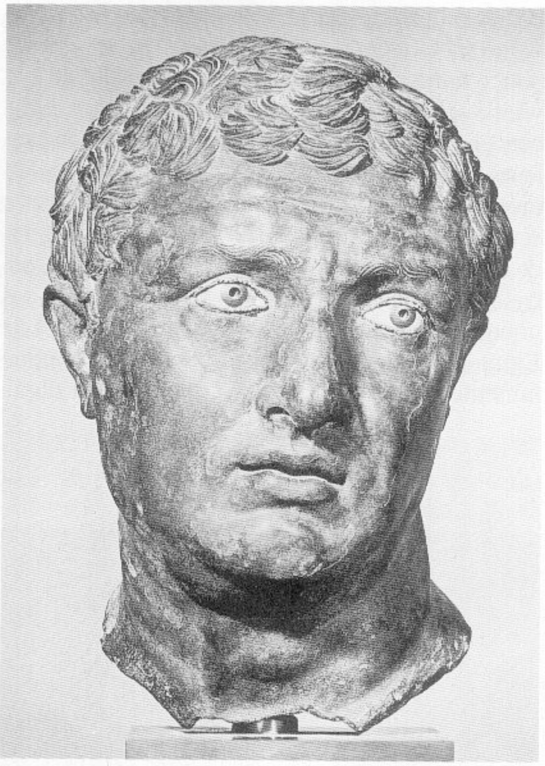
Estilo helenístico

Comparada às estátuas clássicas, a escultura do período helenístico mostra, em geral, um realismo e expressividade acentuados, bem como uma maior experimentação com o drapejamento e a postura, que freqüentemente exibem um movimento de torsão considerável. Essas modificações poderiam ser vistas como uma tentativa válida, até mesmo necessária, de ampliar o tema e o grau de dinamismo da arte, de acordo com um novo temperamento e modo de ver. A diferença psicológica é sugerida pelo *Retrato de Cabeça* da figura 61. A serenidade do *Hermes*, de Praxíteles, é substituída por uma aparência conturbada. E, pela primeira vez, trata-se de um retrato individual, algo inconcebível na arte grega anterior, que enfatizava os tipos heróicos e ideais. Os traços também apresentam uma suavidade sem precedentes, e devem ter sido modelados em cera, e não em argila, antes da fundição.

Essa concepção mais humana é novamente encontrada no *Gaulês Moribundo* (fig. 62), uma antiga cópia em mármore de uma das várias estátuas de bronze destinadas por Átalo I, de Pérgamo (uma cidade no noroeste da Ásia Menor), pouco antes de 200 a.C., à comemoração de sua vitória sobre os invasores gauleses. O escultor que concebeu a figura deve ter conhecido bem os gauleses, pois reproduziu cuidadosamente o tipo étnico, na estrutura facial e nos cabelos duros e espessos. O colar de ouro no pescoço é outro traço caracteristicamente celta. Por outro lado, entretanto, o gaulês compartilha a nudez heróica dos guerreiros gregos, como aqueles dos frontões de Egina (ver fig. 55); e se sua agonia parece infinitamente mais realista, tem também uma digni-

60. Praxíteles. *Hermes*. c. 330-320 a.C. (ou cópia?). Mármore, altura: 2,16 m. Museu de Olímpia



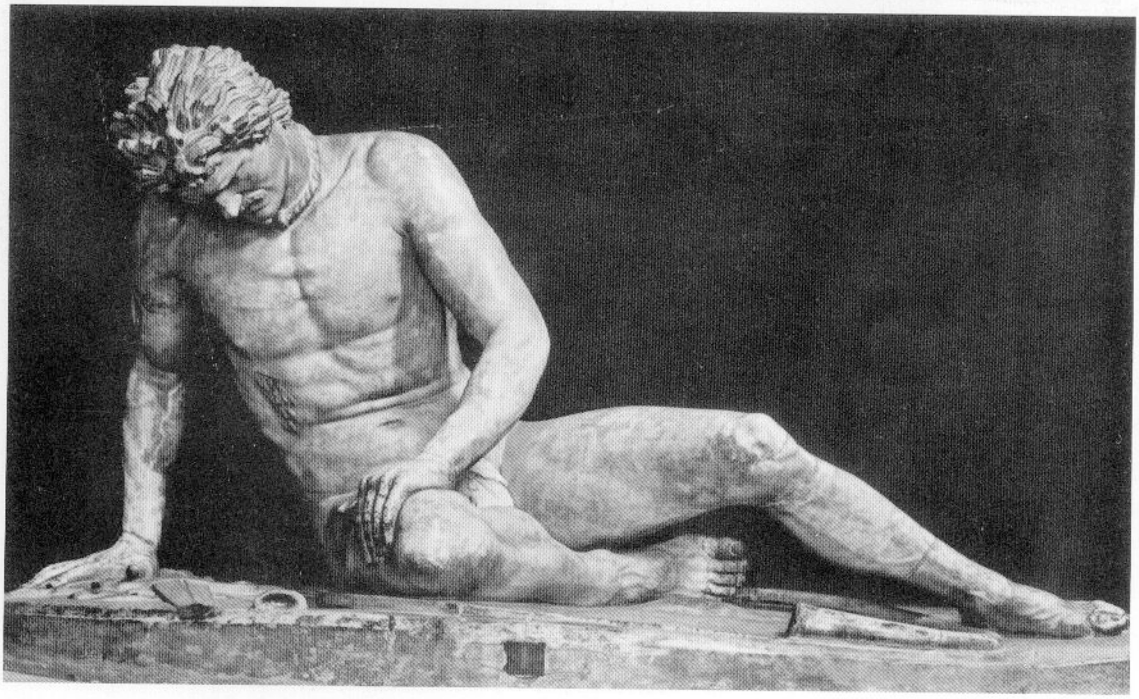


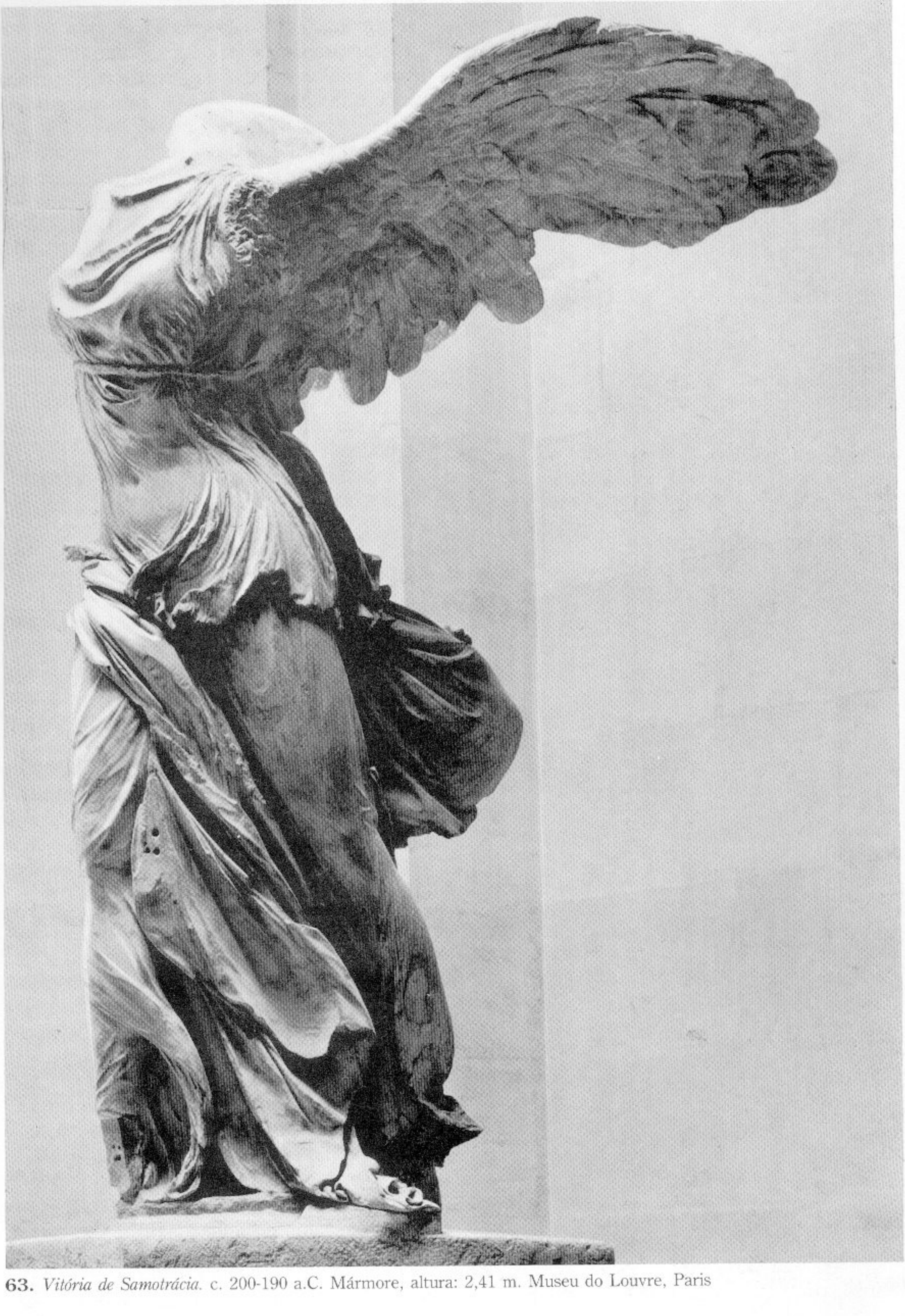
61. *Retrato de Cabeça*, de Delos. c. 80 a.C. Bronze, altura: 0,32 m. Museu Nacional, Atenas

dade e *pathos* consideráveis. Fica bastante evidente que os gauleses não eram considerados inimigos indignos. "Eles sabiam morrer, por mais bárbaros que fossem", é o pensamento que a estátua nos passa. No entanto, também sentimos algo mais, uma qualidade animal que nunca antes fizera parte da imagem do homem segundo a concepção grega. A morte, como a testemunhamos aqui, é um processo físico muito concreto: incapaz de mover as pernas, o gaulês coloca toda sua força debilitada nos braços, como se tentasse evitar que algum peso extraordinário e invisível o esmagasse contra o solo.

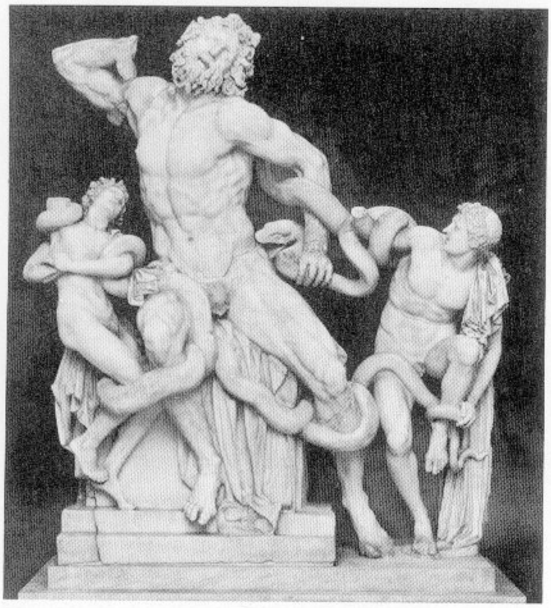
Ainda mais dramática é a *Vitória de Samotrácia* (fig. 63) — a deusa da vitória que acabou de pousar na proa de um navio de guerra; suas grandes asas têm uma grande abertura, e ela ainda se mantém parcialmente no ar graças ao forte vento contrário. A força invisível da turbulência do ar torna-se uma realidade tangível, que dá equilíbrio ao impulso da figura e modela cada dobra do drapeado maravilhosamente vivo de suas vestes. Não se trata simplesmente de uma relação entre a estátua e o espaço que o escultor imaginou-a ocupando, mas sim de uma interdependência mais ativa do que tudo o que já vimos

62. *Gaulês Moribundo.* Cópia romana do original de bronze de c. 230-220 a.C., de Pérgamo. Mármore, tamanho natural. Museu Capitolino, Roma





63. *Vitória de Samotrácia.* c. 200-190 a.C. Mármore, altura: 2,41 m. Museu do Louvre, Paris



64. *Laocoonte e seus Filhos.* Cópia romana, talvez baseada em Agesandro, Atenodoro e Polidoro de Rodes (em seu estado atual, as restaurações foram retiradas). Século I d.C. Mármore, altura: 2,13 m. Museus do Vaticano, Roma

antes. Por muito tempo, também, não voltaremos a vê-la. A *Vitória* faz jus à sua fama de obra máxima da escultura helenística.

Por volta do final do século II a.C., grande parte da escultura grega foi feita sob encomenda de Roma, poder ascendente da região mediterrânea e centro de grande admiração pelo aprendizado e arte gregos. *Laocoonte e seus Filhos* (fig. 64) é um grupo de estátuas que foi encontrado em Roma em 1506. Por muito tempo foi aceito como um original grego de Agesandro, Atenodoro e Polidoro de Rodes, mencionado pelo escritor romano Plínio. Atualmente pensa-se que se trate de uma cópia romana ou de uma obra do Período Helenístico Final. A peça impressionou profundamente os escultores italianos, especialmente Michelangelo, quando foi encontrada. Atualmente, a tendência é considerar o grupo (que tinha um significado especial quanto à fundação de Roma) um tanto forçado, e seu *pathos* e dinamismo pouco naturais, embora as figuras contorcidas façam-nos lembrar o estilo dramático criado por Escopas.

Arte etrusca

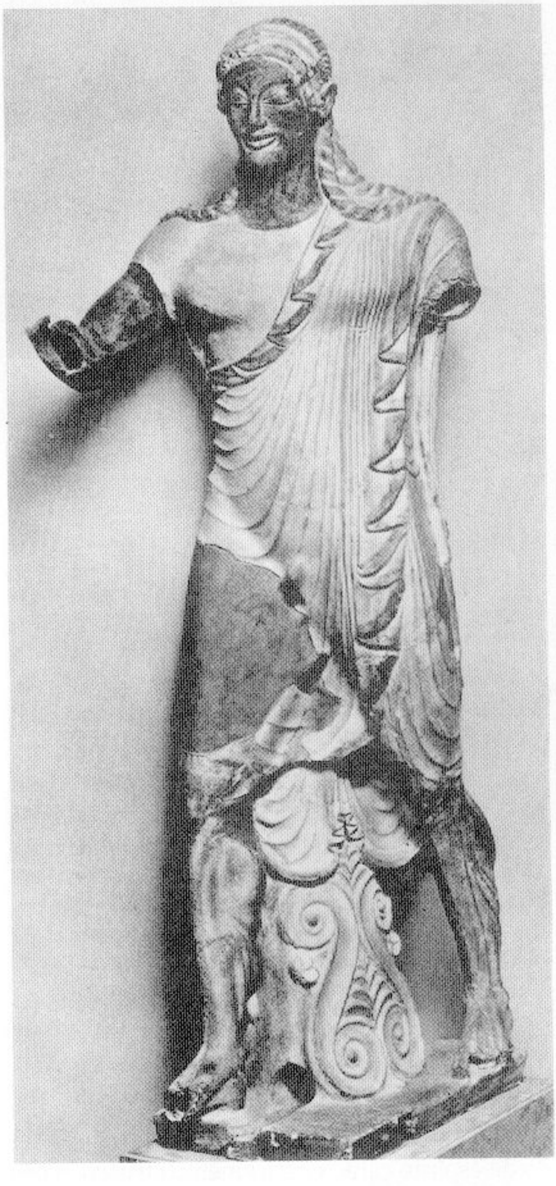
Por mais estranho que pareça, pouco sabemos sobre os primitivos etruscos. De acordo com Heródoto, historiador do período clássico grego, os etruscos deixaram sua pátria, a Lídia, na Ásia Menor, estabelecendo-se na região entre Roma e Florença que atualmente conhecemos como Toscana. É possível, no entanto, que se trate de um povo cuja presença em solo italiano remonte a muito mais tempo. Se assim for, o súbito florescimento da civilização etrusca, de 700 a.C. em diante, poderia ter sido o resultado de uma fusão dessa linhagem italiana pré-histórica com pequenos mas poderosos grupos de invasores que vieram da Lídia, pelo mar, ao longo do século VIII. De forma muito interessante, essa hipótese está muito próxima da origem lendária de Roma.

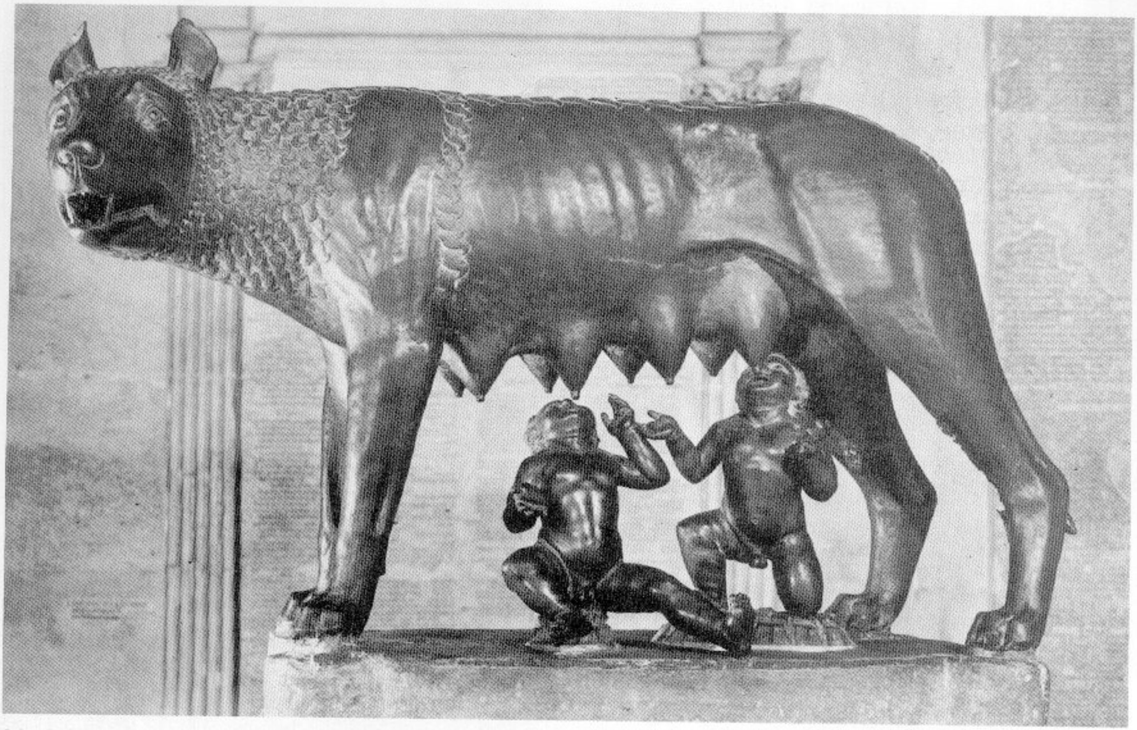
Seja como for, a península itálica só surgiu muito tardiamente à luz da história. Nessa região, a Idade do Bronze só chegou ao fim no século VII a.C., à época em que os gregos primitivos começavam a estabelecer-se nas costas do sul da Itália e Sicília. Os séculos VII e VIII a.C. viram os etruscos no auge de seu poder, que se estendia por grande parte da Itália Central. Mas os etruscos, como os gregos, nunca constituíram uma nação unificada e nunca foram além de uma indefinida federação de cidades-estados. Pelo final do século III a.C., todos perderam sua independência para Roma, que outrora havia sido dominada por reis etruscos.

Escultura

Desse modo, a civilização etrusca coincide bastante com o Período Arcaico grego. Foi durante esse período, especialmente por volta do final do século VI e primeiros anos do século V, que a arte etrusca mostrou sua força máxima sob a influência grega do Período Arcaico. No entanto, os artistas etruscos não se limitaram a imitar seus modelos helenísticos, como pode ser verificado no *Apolo* da figura 65, já há muito tempo considerado a obra-prima da escultura etrusca arcaica. Seu corpo maciço, totalmente revelado por sob as dobras ornamentais do drapeado; as pernas vigorosas e cheias de músculos, e o passo largo e decidido — tudo demonstra uma força expressiva que não tem correspondentes nas estátuas gregas independentes da mesma época.

65. *Apolo*, de Veii. c. 510 a.C. Terracota, altura: 1,75 m. Museu Nacional de Villa Giulia, Roma





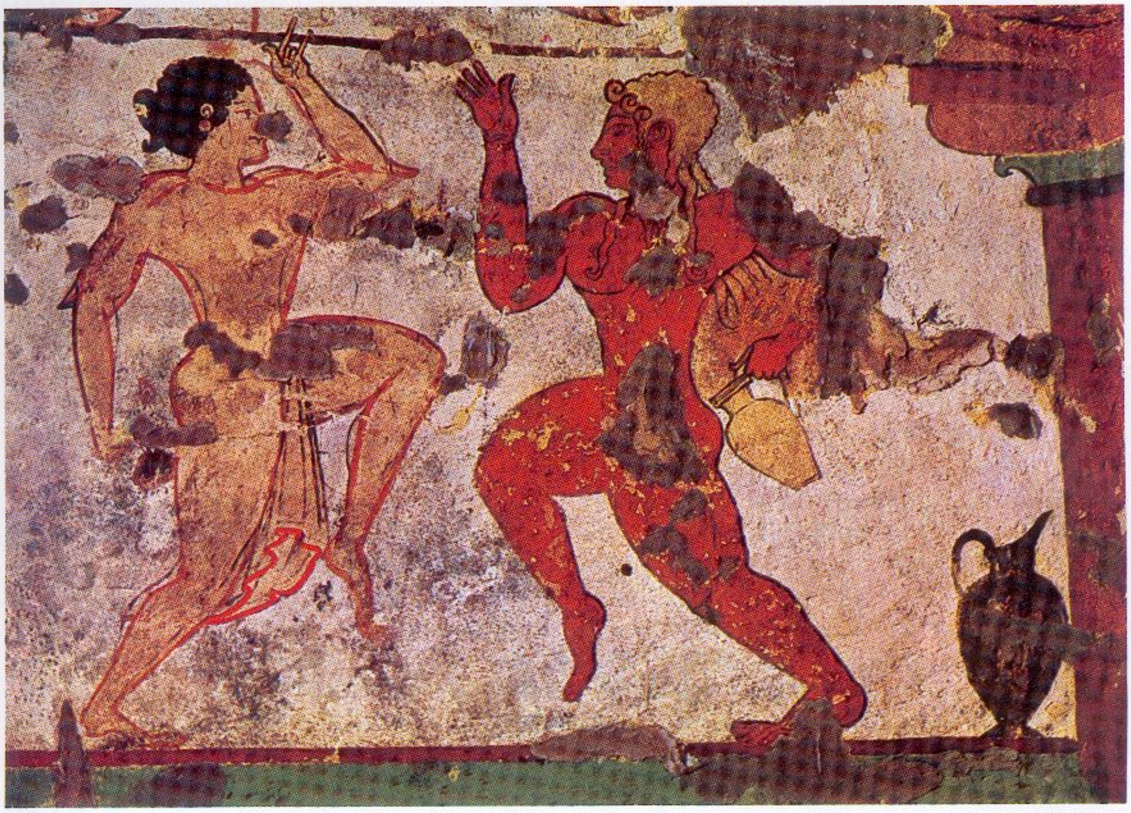
66. *Loba.* c. 500 a.C. Bronze, altura: 0,85 m. Museu Capitolino, Roma

Assim, também a famosa estátua de bronze de uma loba (fig. 66; as duas crianças são acréscimos do Renascimento) revela a mesma característica atemorizadora, na maravilhosa ferocidade de sua expressão e na força física latente de seu corpo e pernas.

Túmulos

Não saberíamos praticamente nada dos etruscos em primeira mão, não fossem os seus túmulos esmerados, não molestados pelos romanos quando destruíram ou reconstruíram as cidades etruscas, o que lhes permitiu sobreviver intactos até os tempos modernos. Aqueles do final do século VI e início do século V a.C. ostentam grande número de murais magníficos e valiosos. Uma vez que nada sobreviveu assim em território grego, são de uma importância única não apenas como uma realização etrusca, mas também como um possível reflexo da pintura mural grega. A figura 67 mostra um par de dançarinos em êxtase, de um túmulo na Toscana; a apaixonada energia de seus movimentos nos impressiona como sendo de espírito caracteristicamente etrusco, e não grego. As roupas transparentes da mulher, que lhe revelam o corpo, têm um interesse especial. Na Grécia, essa diferenciação só aparece alguns anos antes, na fase final da pintura arcaica em vasos. O contraste entre a cor dos corpos das figuras dá continuidade a uma prática introduzida pelos egípcios mais de dois mil anos antes (ver fig. 14). Mas como poderemos entender o objetivo desses murais? Não sabemos com exatidão quais idéias os etruscos arcaicos tinham a respeito da vida após a morte. É possível que tenham considerado os túmulos como uma residência não apenas para o corpo, mas também para a alma. Ou talvez acreditassem que, enchendo-os de danças e prazeres semelhantes, pudessem induzir a alma a permanecer na cidade dos mortos, o que lhe tornaria impossível assombrar o mundo dos vivos.

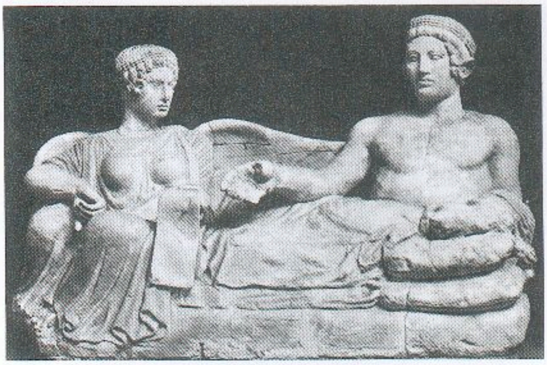
Durante o século V, a visão etrusca da eternidade deve ter-se tornado gradualmente bastante mais complexa e menos festiva. Essa mudança é imediatamente perceptível numa urna funerária esculpida logo após 400 a.C. (fig. 68). Uma mulher senta-se na extremidade de um divã, mas não se trata da esposa do jovem a seu lado. Suas asas indicam que ela é o demônio da morte, e o rolo de pergaminho em sua mão esquerda registra o destino do morto. O jovem aponta para o pergaminho, como se dissesse: "Veja, é chega-



67. *Dois dançarinos* (detalhe de pintura mural). c. 480-470 a.C. Túmulo das Leoas, Tarquínia

da a minha hora." O ar melancólico e pensativo das duas figuras pode ser, em grande parte, devido à influência da arte grega clássica, que impregna o estilo desse grupo. Ao mesmo tempo, entretanto, uma nova atitude de incerteza e pesar está aqui refletida: o destino do homem está nas mãos de forças sobrenaturais inexoráveis; a morte é o grande divisor, ao invés de uma continuação, ainda que num plano diferente, da vida na Terra. Nos túmulos posteriores, os demônios da morte adquirem um aspecto ainda mais amedrontador; outros e mais terríveis demônios aparecem, em geral lutando contra espíritos benevolentes pela posse da alma do morto.

68. *Jovem e o Demônio da Morte.* (vaso cinerário). Início do século IV a.C. Pietra fetida, comprimento: 1,19 m. Museu Arqueológico, Florença



Arte romana

Entre as civilizações do mundo antigo, a dos romanos é, sem dúvida, aquela a que mais temos acesso, uma vez que eles nos deixaram um vasto legado literário, que nos permite traçar sua história com uma riqueza de detalhes que nunca nos cansamos de admirar. Paradoxalmente, no entanto, poucas questões são mais difíceis de responder do que a que fazemos a seguir: "O que é a arte romana?" O gênio romano, tão facilmente identificável em qualquer outra esfera de atividade humana, torna-se estranhamente enganoso quando perguntamos se existiu um estilo romano nas artes. Por que isso acontece? A razão mais óbvia é a grande admiração que os romanos tinham pela arte grega de todos os tipos e períodos. Não só importavam milhares de originais de épocas anteriores e deles faziam um número ainda maior de cópias, como também as suas próprias criações eram claramente baseadas em fontes gregas, sendo que muitos de seus artistas eram de origem grega. Mas, além da temática diferente, o fato é que, como um todo, a arte criada sob o patrocínio romano parece nitidamente diferente da arte grega e apresenta qualidades positivas não gregas que expressam diferentes intenções. Assim, não devemos insistir em avaliar a arte romana segundo os padrões da arte grega, perto da qual poderia parecer, superficialmente, uma fase final e decadente. O Império Romano foi uma sociedade extraordinariamente aberta e cosmopolita, que absorveu os traços regionais num modelo comum totalmente romano, homogêneo e diversificado ao mesmo tempo. A "romanidade" da arte romana deve ser buscada nesse modelo complexo, e não numa única e consistente qualidade formal.

ARQUITETURA

Se a autonomia da escultura e pintura romanas tem sido questionada, a arquitetura romana é uma proeza criativa de tal magnitude que exclui quaisquer dúvidas. Desde o primeiro instante, refletiu uma forma especificamente romana de vida pública e privada. Os romanos aprenderam muito sobre a arte de construir com os etruscos. De acordo com os escritores romanos, os etruscos foram mestres de engenharia arquitetônica, de planejamento urbano e agrimensura. Muito pouco sobreviveu em pé, tanto da arquitetura etrusca quanto da romana inicial; mas as obras que temos, mais as informações coletadas a partir de escavações recentes, mostram que, de fato, os etruscos eram construtores altamente habilidosos. Essa herança foi de particular importância quando Roma ampliou seu domínio nas costas do Mediterrâneo e em direção ao norte da Europa, menos populoso, construindo novas cidades para servirem de sedes do governo colonial. Talvez a única característica mais importante desse legado etrusco tenha sido o arco de plenavolta, constituído por seções cuneiformes que se mantêm firmemente engastadas. Não que os etruscos tenham inventado o arco: seu uso remonta aos egípcios, mas eles, seguidos pelos gregos, parecem tê-lo considerado apenas como uma "besta de carga" útil, e não como uma forma suficientemente bela para ser usada por seus próprios méritos. Na antiga Mesopotâmia, o arco ocasionalmente aparecia nos portões da cidade; mas foram os etruscos que o tornaram plenamente "respeitável".

É muito difícil pensar no desenvolvimento da capital romana sem o arco e o sistema de construção de abóbadas que dele se origina: a abóbada de berço — um meio cilindro; a abóbada de arestas, que consiste em duas abóbadas semicilíndricas que se cruzam em ângulos retos; e o domo.

Os edifícios gregos, apesar de belos, raramente eram construídos com o objetivo de acomodar uma grande multidão sob seu teto; mesmo os templos eram considerados moradas dos deuses, e não locais de agrupamento dos fiéis. Se os romanos transformaram-se num "povo de interiores" devido ao clima, que parece ter sido mais frio naquela época do que é hoje (florestas cheias de lobos e ursos estendiam-se por quase toda a península), ou se o simples tamanho da população tornava necessários os edifícios administrativos e locais de encontro, o fato é que os modelos gregos, embora muito admirados, deixaram de ser suficientes. Pequenos edifícios, como uma capela votiva ou um mausoléu familiar, podiam imitar um modelo grego, mas quando se tratava de fornecer aos cidadãos tudo aquilo de que necessitavam, da água à diversão em grande escala, novas formas radicais tiveram de ser criadas, bem como materiais mais baratos e métodos mais rápidos tiveram de ser utilizados.

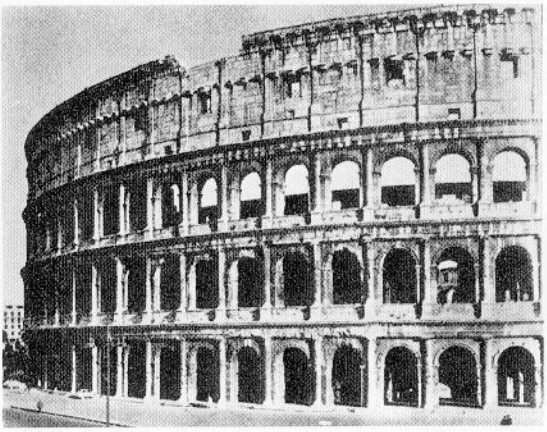
O Coliseu

O Coliseu (fig. 69), um enorme anfiteatro no centro da velha cidade, que podia acomodar cinqüenta mil espectadores, continua sendo uma das maiores construções do mundo. Sua estrutura principal é construída com uma espécie de concreto, e trata-se de uma obra-prima de engenharia e planejamento eficiente, com quilômetros de galerias abobadadas para assegurar o fluxo regular do tráfego em toda a volta da arena. O arco, a abóbada de berço e a abóbada de arestas são utilizados. O exterior, monumental e cheio de dignidade, reflete as subdivisões do interior, mas é revestido e enfatizado por pedra lapidada. Há um equilíbrio muito bom entre as partes integrantes verticais e horizontais que compõem a interminável série de arcos. A reverência para com a arquitetura grega é ainda visível no uso de meias-colunas e pilastras que refletem as ordens gregas; estruturalmente, estas se tornaram meros espectros — o edifício continuaria em pé caso fossem removidas — mas esteticamente são importantes, pois através delas a enorme fachada adquire sua relação com a escala humana.

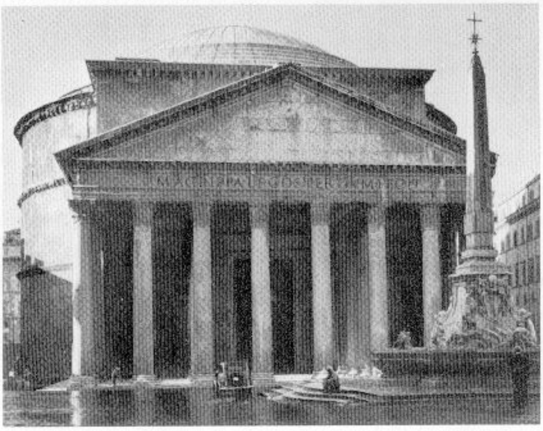
O Panteão

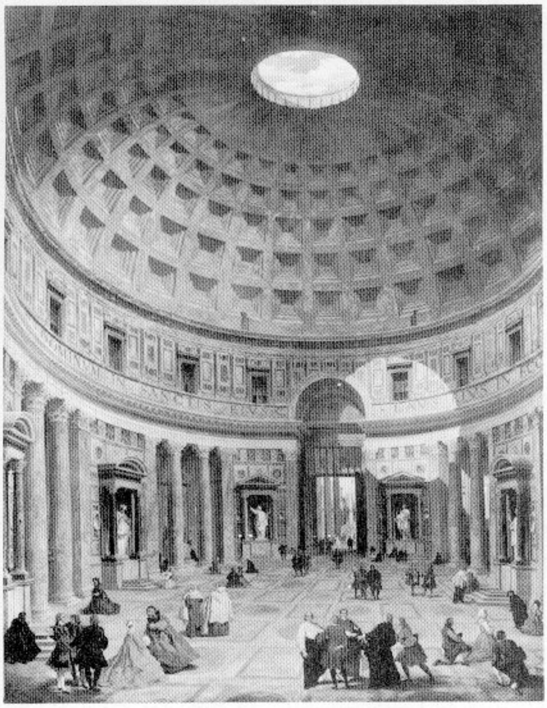
As mesmas inovações em engenharia e materiais permitiram que os romanos também criassem enormes espaços cobertos. Dentre eles, o mais bem preservado é o Panteão (figs. 70 e 71), um templo circular e enorme, dedicado, como o próprio nome diz, a todos os deuses. O pórtico, originalmente precedido por um átrio com colunatas que obstruíam a visão que agora temos das paredes circulares, parece a entrada comum de um templo romano típico (derivado das fachadas dos templos gregos, com colunas segundo a ordem coríntia). Ainda mais empolgante, então, é a vista que temos ao passar pelos majestosos portais, quando o grande espaço abobadado abre-se diante de nós num repente dramático. A partir da pesada sobriedade da parede externa, pode-se deduzir que não foi fácil para o arquiteto resolver os problemas de engenharia ligados à sustentação do imenso hemisfério de um domo. Do lado de fora, nada faz pressupor a leveza e elegância do interior; as fotos não conseguem reproduzir isso com fidelidade, e mesmo a pintura (fig. 71) de que nos valemos para ilustrá-lo não lhe faz justiça. A altura que vai do piso à abertura do domo (chamada de óculo ou "olho") é exatamente a mesma do diâmetro da base do domo, o que confere um perfeito equilíbrio às proporções. O peso do domo concentra-se nas oito sólidas subdivisões da parede; entre elas, com graciosas

69. O Coliseu, Roma. 72-80 d.C.



70. O Panteão, Roma. 118-25 d.C.





71. *O Interior do Panteão*, pintura de G. P. Pannini, c. 1750 d.C. Galeria Nacional de Arte, Washington

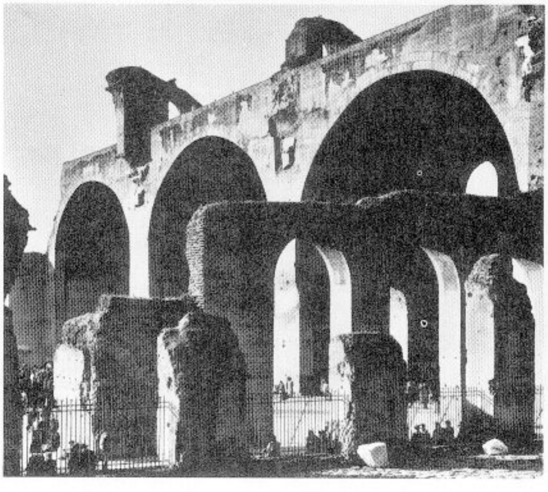
colunas à frente, existem nichos ousadamente cavados na espessura maciça do concreto, e estes, embora independentes entre si, produzem o efeito de um espaço aberto por trás dos suportes, dando-nos a impressão de que as paredes são menos espessas e o domo muito mais leve do que na realidade é. Os painéis de mármore multicolorido e os paralelepípedos ainda são essencialmente como antes, mas, em sua forma original, o domo era dourado, para assemelhar-se à "cúpula dourada do céu".

Embora difícil de se acreditar, as características essenciais desse templo espantoso já haviam sido descritas (embora em menor escala) um século antes, pelo arquiteto Vitrúvio — para a construção de salas de vapor nos banhos públicos. Neles, o óculo podia ser coberto por uma tampa de bronze, que seria por sua vez aberta e fechada para regular a temperatura. O Panteão não foi o único grande edifício derivado de projetos semelhantes para as populares casas de banhos convenientemente situadas em diferentes partes da cidade. A Basílica de Constantino (fig. 72), provavelmente o maior espaço coberto da Roma antiga, é outro exemplo. Apenas um lado, que é composto por três enormes abóbadas de berço, continua em pé atualmente; o espaço central (ou nave) era coberto por três abóbadas de arestas, sendo bastante mais alto. Uma vez que uma abóbada de arestas é semelhante a uma cúpula, com todo o peso concentrado nos quatro cantos, a superfície das paredes no meio podia ser trespassada por janelas, chamadas de "clerestórios". Como os nichos do Panteão, elas ajudavam a dar uma impressão de leveza à massa compacta, fazendo-a parecer menos opressiva. Encontramos ecos desse sistema de construção de abóbadas em muitos outros edifícios, de igrejas a estações ferroviárias.

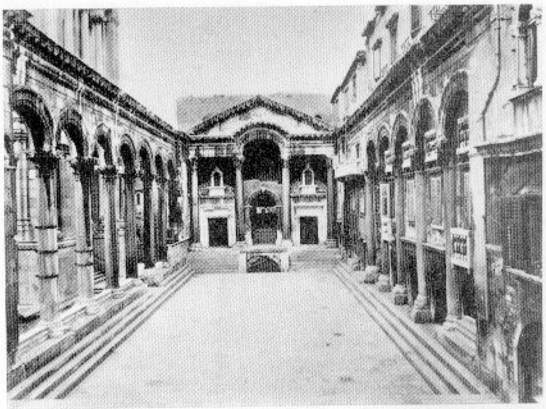
O Palácio de Diocleciano

Ao discutir as novas formas de construção baseadas no arco, na abóbada e no domo, fizemos referência à contínua submissão do arquiteto romano às três ordens gregas clássicas. Embora não mais confiando nelas a nível de estrutura, ele permaneceu fiel ao seu espírito; a coluna, a arquitrave e o frontão podiam ser simplesmente sobrepostos a um núcleo com abóbadas de tijolos e concreto, mas sua forma, bem como sua relação mútua, ainda seguia a gramática original das ordens. Essa atitude de reverência só deu lugar a idéias menos ortodoxas por ocasião do declínio do Império Romano, como, por exemplo, no Palácio de Diocleciano (fig. 73), na costa da atual Iugoslávia. Aqui, a arquitrave entre as duas colunas centrais é curva, como se repercutisse o

72. A Basílica de Constantino, Roma. c. 310-20 d.C.



arco da entrada abaixo; à esquerda, vemos um artifício ainda mais revolucionário — uma série de arcos apoiados diretamente em colunas. Assim, às vésperas da vitória do cristianismo, legitima-se finalmente o casamento do arco com a coluna. Sua união, indispensável para o desenvolvimento subseqüente da arquitetura, parece tão natural que ficamos imaginando as razões da oposição que existira em épocas anteriores.



73. Peristilo. Palácio de Diocleciano, Split, Iugoslávia, c. 300 d.C.

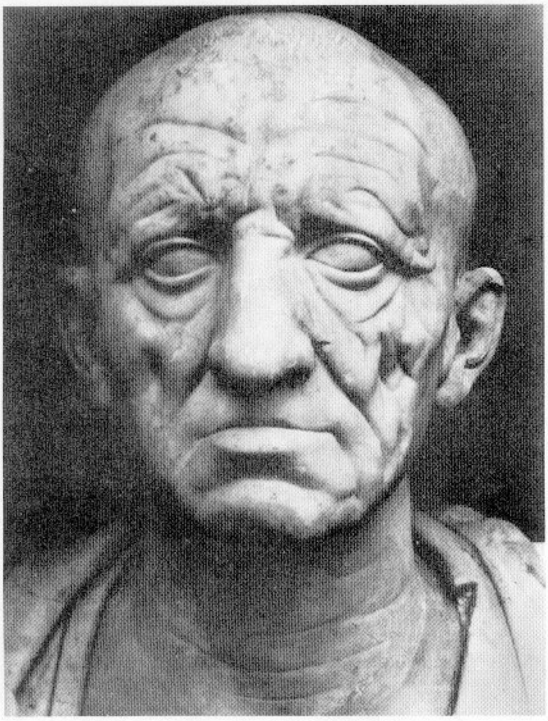
ESCULTURA

Embora não haja dúvidas quanto ao fato de os romanos terem criado uma arquitetura nova e arrojada, a questão da originalidade de sua contribuição à escultura tem provocado debates acalorados, por razões perfeitamente compreensíveis. Uma preferência pela decoração opulenta, tanto exterior quanto interior, levou à importação indiscriminada de estatuária grega, quando fácil de obter, ou à cópia em massa dos modelos gregos — às vezes até mesmo egípcios. Existem categorias inteiras de escultura romana que merecem a designação de "ecos desativados" das criações gregas, esvaziados de seu significado original e reduzidos à condição de obras de uma apurada perícia. Por outro lado, certos tipos de escultura tinham funções sérias e importantes na Roma antiga, e são elas que dão continuidade à viva tradição escultural. Os retratos e relevos narrativos são os dois aspectos da escultura mais visivelmente enraizados nas necessidades reais da sociedade romana.

Bustos

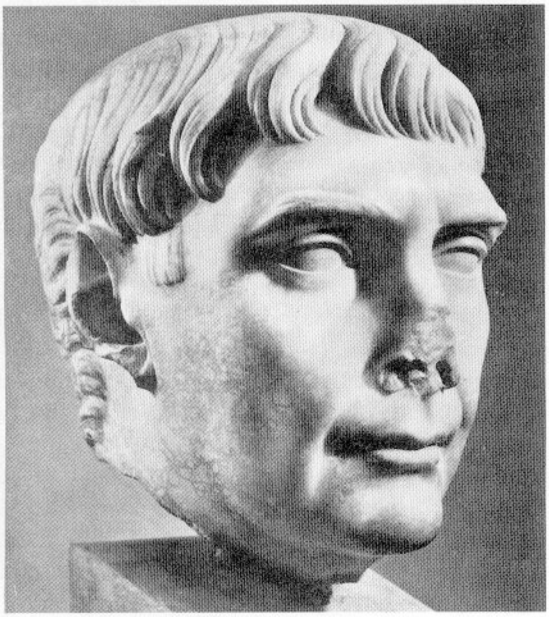
O busto da figura 74, que data do início da era republicana, é provavelmente uma das primeiras incorporações permanentes de uma tradição muito mais antiga, de que temos conhecimento através de fontes literárias. Quando morria o chefe de uma família importante, fazia-se uma imagem em cera de seu rosto, e essas imagens eram preservadas pelas gerações subseqüentes e carregadas nos cortejos fúnebres da família. Tendo começado como uma forma ancestral de veneração que remonta aos tempos pré-históricos, esse costume tornou-se uma maneira conveniente de demonstrar a importância e continuidade de uma família — um hábito que continua praticamente inalterado em nossos dias, através da exposição de retratos de família. No entanto, a cera é um material muito impermanente, e por alguma razão — talvez uma crise de autoconfiança — moldar a imagem de seus ancestrais com uma substância mais duradoura tornou-se algo muito importante para as famílias patrícias de Roma, no século I a.C. O que diferencia o busto mostrado em nossa ilustração de um exemplo posterior e expressivo da escultura grega? Podemos afirmar a existência de características novas, especificamente romanas? À primeira vista, é possível que o busto chame nossa atenção como sendo nada além do registro minucioso de uma topografia facial, que não poupa rugas ou verrugas. Todavia, o escultor optou por quais rugas enfatizar e quais traços fazer maiores que o real (por exemplo, a saliência do lábio inferior). O rosto surge como uma personalidade especificamente romana — austero, sulcado, de vontade férrea. Trata-se de uma "imagem paterna" de autoridade assustadora; alguém que se pode imaginar dirigindo não apenas uma família, mas uma colônia, e até mesmo um império. Talvez essa expressão feroz seja uma herança da escultura etrusca (ver fig. 66); em contraste, mesmo o rosto agonizante de Laocoonte (ver fig. 64) parece ter menos vigor.

Pode parecer surpreendente que quando a República, sob Júlio César, deu lugar ao Império (logo após essa cabeça ter sido feita), os retratos tenham perdido um pouco de sua intensa individualidade. Embora neles não esteja ausente uma personalidade identificável, os retratos de imperadores como o de Trajano (fig. 75) deram início



74. *Retrato de um Romano.* c. 80 d.C. Mármore, tamanho natural. Palazzo Torlonia, Roma

75. *Trajano.* c. 100 d.C. Mármore, tamanho natural. Museu de Óstia

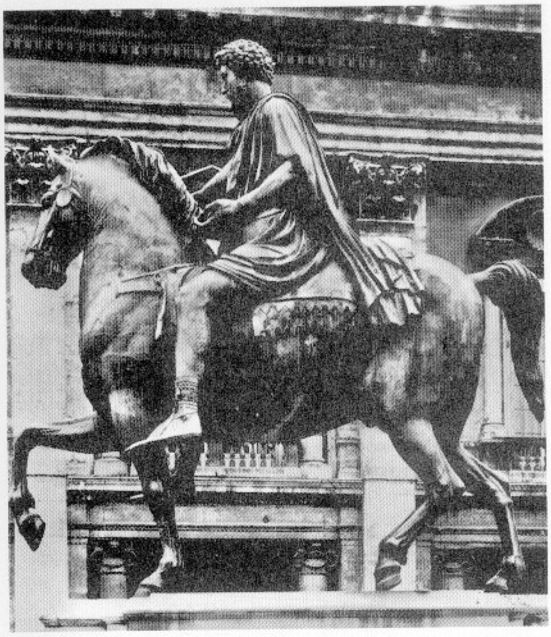


à moda de semelhanças mais heróicas e idealizadas. Pode-se supor que, quando o Império ficou maior, mais complexo e mais difícil de dirigir, os governantes esforçavam-se muito para dar a impressão de que sabiam manter-se impassíveis diante de toda e qualquer crise. Os gregos haviam dado ao mundo formas insuperáveis de materializar os deuses sob o disfarce de homens; os romanos voltavam agora a essas formas, dessa vez para elevar as imagens dos homens ao nível dos deuses.

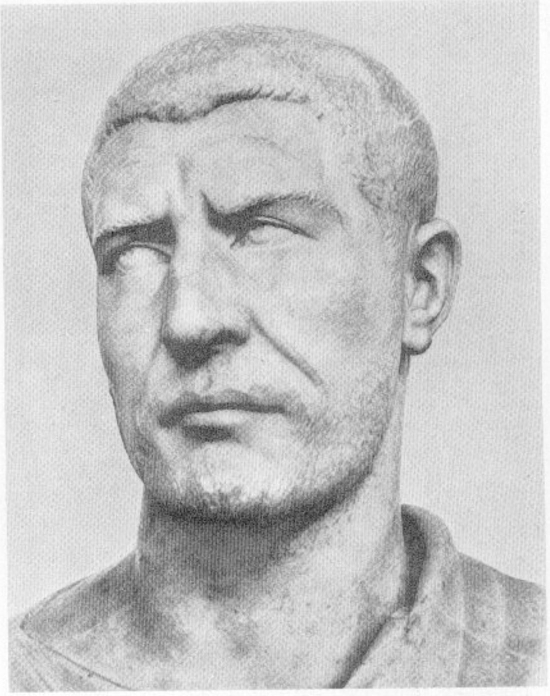
Um retrato que parece ser humano, no sentido mais nobre do termo, é a estátua eqüestre do imperador Marco Aurélio (fig. 76); como homem culto, seu ideal era o antigo "rei-filósofo" grego, que governava pela sabedoria, e não pela força e astúcia. Montado em seu nobre cavalo (que, a exemplo de seu dono, parece mais controlar-se do que ser controlado), ele dirige o olhar para os pedestres abaixo com uma elevada expressão de tranqüilidade com traços de compaixão.

Infelizmente, os tumultos do Império de uma extensão desmesurada já haviam começado. Em breve o poder sobrenatural do governante, fosse ele conferido pela divindade ou por sabedoria, não mais pareceria plausível, especialmente (como aconteceu com maior intensidade no século III d.C.) se se tratasse apenas de um general bem-sucedido que houvesse subido ao trono após derrotar seu antecessor. Filipe, o Árabe (fig. 77) é um desses homens, tendo reinado por cinco breves anos, de 244 a 294 d.C. Que retrato! Pelo realismo de cada traço, é tão severo quanto o busto republicano, mas aqui o objetivo não é documental, e sim expressivo: todas as escuras paixões da mente humana — medo, desconfiança, crueldade — estão reveladas com uma objetividade quase inacreditável. O rosto de Filipe espelha toda a violência da época e, no entanto, estranhamente, faz-nos sentir compaixão: há, nele, uma nudez psicológica que faz pensar em uma criatura rude, acuada e condenada. A agonia do mundo romano não foi apenas física, mas também espiritual.

Assim, também, foram as glórias dos poucos anos que lhe restavam, ou assim devem ter parecido a Constantino, o Grande (fig. 78), reorganizador do Estado romano e primeiro imperador cristão. De modo algum um simples busto, essa cabeça é um dos vários fragmentos remanescentes de uma estátua colossal (só a cabeça tem mais de dois metros de altura) que ficava outrora na gigantesca Basílica de Constantino (ver fig. 72). Nessa cabeça, tudo é tão desproporcional à escala dos homens comuns que nos sentimos es-



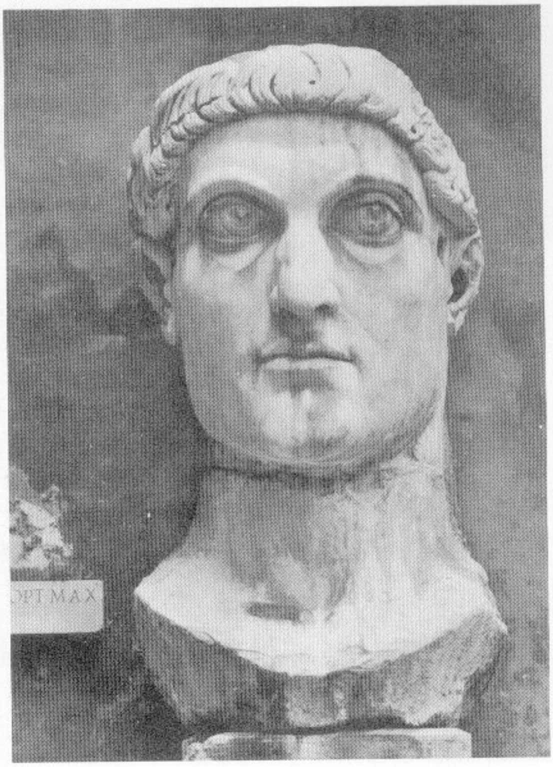
76. *Estátua Eqüestre de Marco Aurélio.* 161-80 d.C. Bronze, tamanho acima do natural. Piazza del Campidoglio, Roma



77. *Filipe, o Árabe.* 244-49 d.C. Mármore, tamanho natural. Museus do Vaticano, Roma

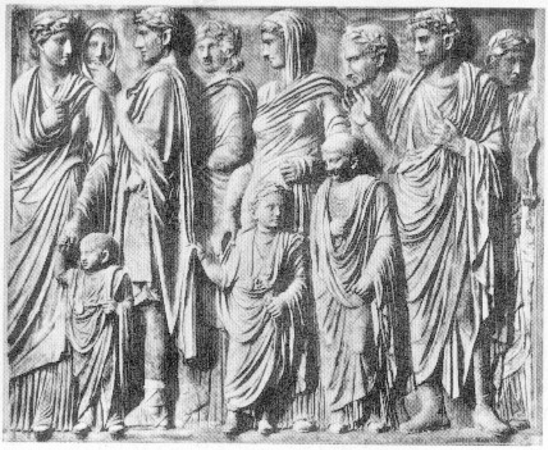
magados por seu imenso tamanho. Podemos estar certos de que a impressão de estarmos diante de um homem de poderes inimagináveis foi intencional, pois a expressão é reforçada pelos traços pesados e imóveis, nos quais o olhar fixo, proveniente de dois olhos enormes e brilhantes, tem uma intensidade hipnótica. No todo, esse olhar nos diz menos sobre qual era o verdadeiro aspecto de Constantino do que sobre a opinião que ele fazia de si próprio e de sua nobre posição

78. *Constantino, o Grande.* Início do século IV d.C. Mármore, altura: 2,44 m. Museu Capitolino, Roma



Relevo narrativo

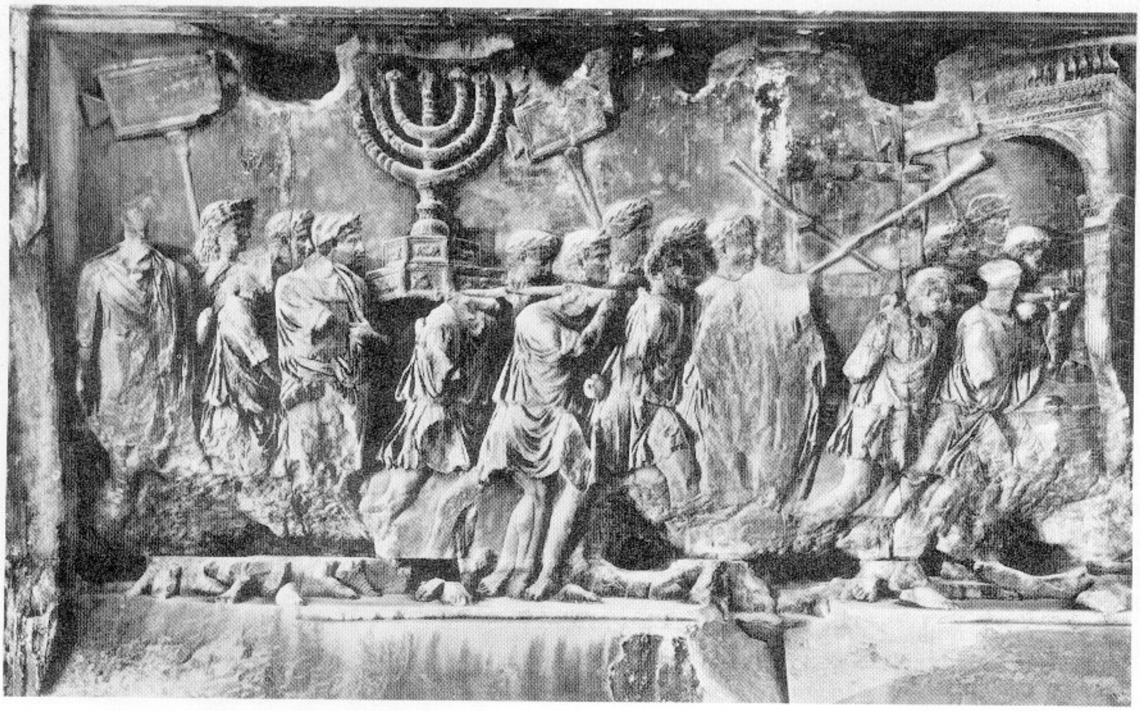
É quase com a sensação de estarmo-nos livrando de um peso intolerável que nos voltamos para os primeiros anos do Império para investigar um outro tipo de escultura, o relevo narrativo. A *Ara Pacis* ou "altar da paz" (fig. 79) foi construído para Augusto César, sobrinho e sucessor de Júlio César e primeiro a referir-se a si próprio como "Imperador". Para ele, o presente e o futuro pareciam luminosos e promissores, o que lhe permitia celebrar confiantemente a Paz, nominalmente e em espírito. Há, nesse cortejo, uma autoconfiança que independe de intervenção sobre-humana, e uma espécie de dignidade jovial que nos faz lembrar as esculturas do Partenon quando Atenas, então também serena em sua liderança, não podia prever os maus tempos que demorariam tão pouco a chegar. Mas há também muitas coisas que diferenciam a *Ara Pacis* de seu antecedente grego. Aqui, o cortejo é uma ocasião específica, e não um acontecimento imanente e impessoal. Pretendia-se que os participantes, ao menos aqueles que pertenciam à família imperial, tivessem seus retratos reconhecíveis, inclusive as crianças que vestem pequenas togas, jovens demais para compreenderem a solenidade da ocasião (observe-se o garotinho que puxa o manto do jovem à sua frente, enquanto se volta para uma criança maior que, sorrindo, lhe diz que se comporte). Além de deliciar-se com a humanização dos detalhes, o escultor fez avanços na composição: há uma maior preocupação de dar uma ilusão de profundidade espacial do que havia nos relevos gregos, de modo que alguns dos rostos mais diantes de nós (como a jovem com véu, voltada para o rapaz cujo manto está sendo puxado) parecem engastados na pedra do fundo.

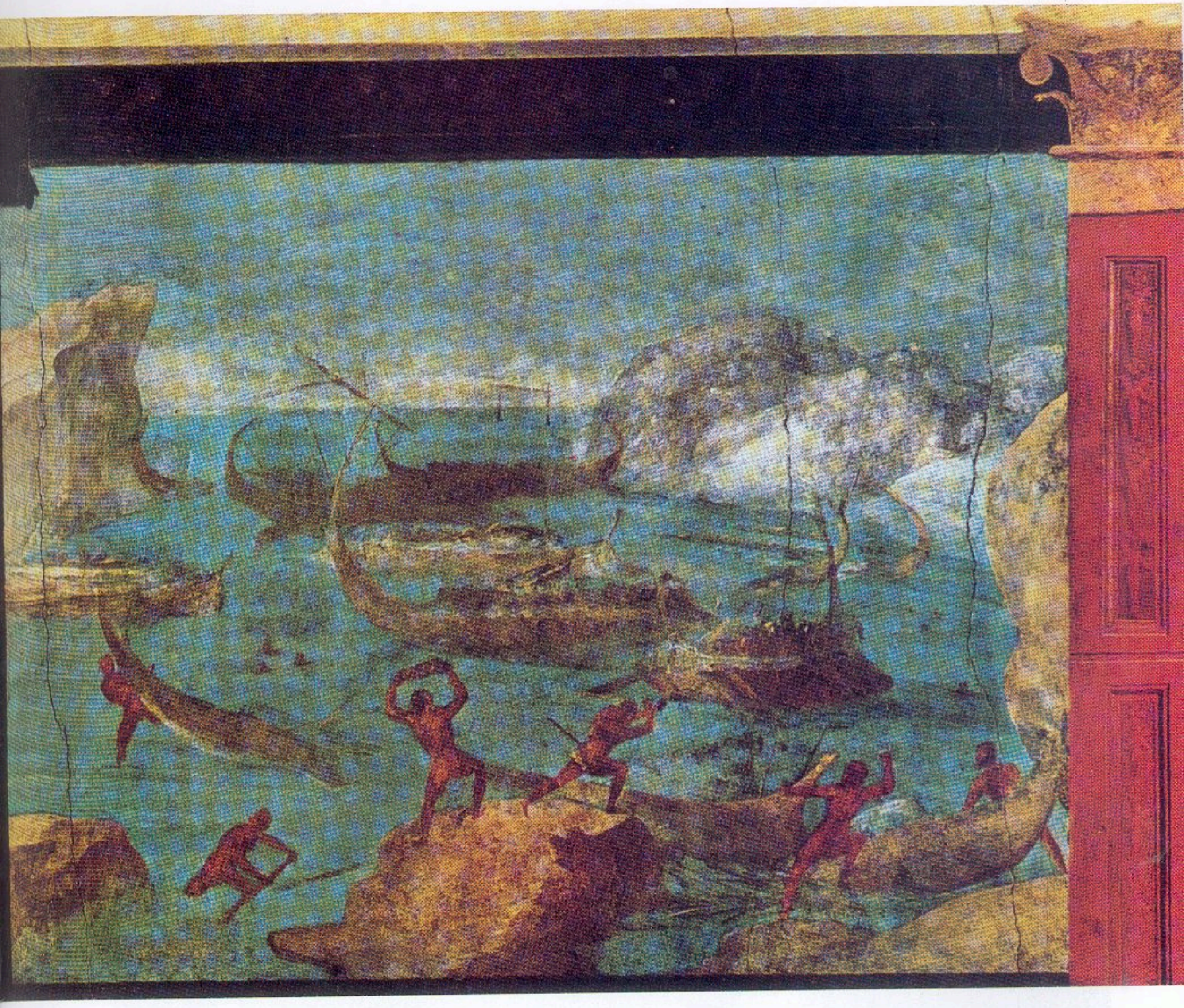


79. *Cortejo Imperial*, parte do friso da *Ara Pacis*, Roma. 13-9 a.C. Mármore, altura: 1,60 m

Essa ilusão ou profundidade dada a um espaço sem profundidade atingiu seu pleno desenvolvimento nos grandes painéis narrativos que faziam parte de um arco triunfal construído em 81 d.C., para celebrar as vitórias do imperador Tito. Um deles (fig. 80) mostra o cortejo da vitória, realizado após a conquista de Jerusalém por Roma; as presas de guerra mostradas incluem o candelabro de sete braços do templo, bem como outros objetos sagrados. O impulso para diante que faz a multidão é extremamente bem repre-

80. *Despojos do Templo de Jerusalém*, relevo do interior do Arco de Tito, Roma, 81 d.C. Mármore, altura: 2,39 m



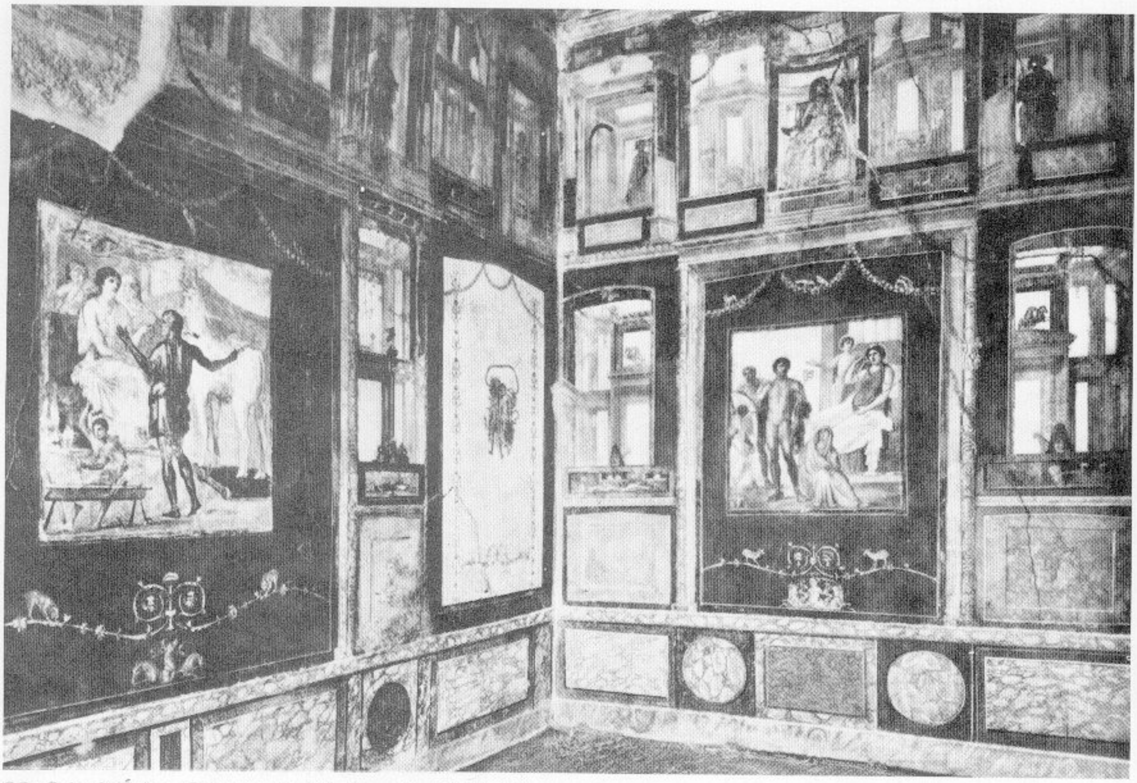


81. *Os Lestrigões Atirando Pedras na Frota de Ulisses*, painel das *Paisagens da Odisséia*, pintura mural de uma casa do Monte Esquilino. Final do século I a.C. Museus do Vaticano, Roma

sentado: à direita, o cortejo distancia-se de nós e desaparece através de um arco colocado obliquamente ao plano de fundo, de tal forma que, na verdade, apenas a sua metade mais próxima surge — um artifício radical, porém eficaz, para transmitir a profundidade da cena.

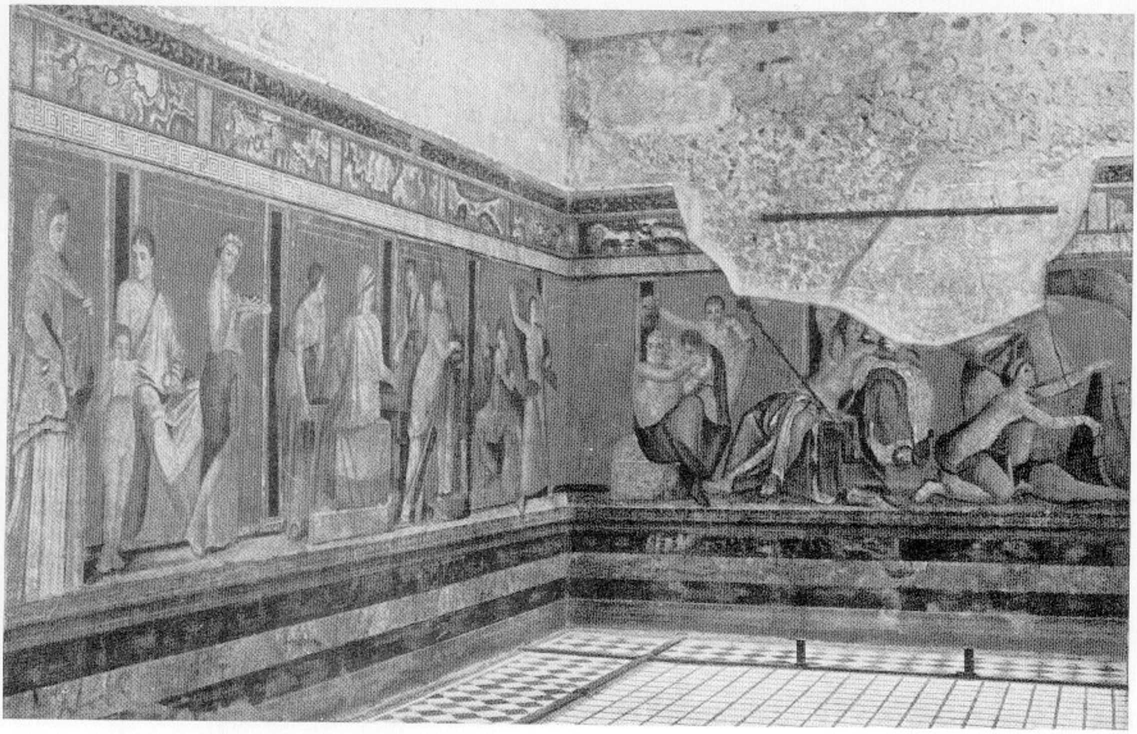
PINTURA

Muito pouco foi preservado, seja da pintura grega ou romana — e esse pouco deve-se, em grande parte, à erupção do monte Vesúvio em 79 d.C., que soterrou edifícios construídos num espaço de tempo relativamente pequeno, deixando à nossa imaginação especular sobre o tipo de pintura que existia antes e depois da catástrofe. O que resta é capaz de surpreender o observador como sendo o aspecto mais excitante, bem como desconcertante, da arte sob o domínio romano. Não há dúvida que famosos projetos gregos foram copiados, e até mesmo que pintores foram trazidos da Grécia, mas o número de casos em que se pode seguramente estabelecer uma relação direta com



82. Sala de Íxion, Casa dos Vettii, Pompéia, 63-70 d.C.

83. *Cenas de um Culto Dionisíaco de Mistérios* (pintura mural), c. 50 a.C. Vila dos Mistérios, Pompéia. (ver ilustração colorida no frontispício do livro)



a velha arte é bastante reduzido. Já vimos um exemplo no mosaico de *A Batalha de Isso* (ver fig. 45).

Afrescos

As pinturas em telas transportáveis, como as que imaginamos atualmente ao referirmo-nos à "pintura", não eram freqüentes nos tempos romanos, e, se por acaso eram, desapareceram todas, a exemplo das imagens em cera dos ancestrais. Pelo contrário, as pinturas faziam parte das decorações em afresco (sobre superfícies mais permanentes de gesso endurecido) dos interiores, tal como a Sala de Íxion (fig. 82) da Casa dos Vettii em Pompéia. Enquanto essas cenas raramente dão a impressão de cópias diretas de originais helenísticos, por outro lado têm um aspecto um tanto desarticulado de compilações de motivos provenientes de diversas origens. Os painéis são dispostos num conjunto elaborado de pinturas imitando painéis de mármore e fantásticas cenas arquitetônicas, vistas através de janelas aparentes. A ilusão criada pelas texturas da superfície e cenas distantes têm um grau extraordinário de realidade tridimensional, mas tão logo tentamos analisar a relação das várias partes entre si, ficamos confusos e rapidamente percebemos que os pintores romanos não tinham uma compreensão sistemática da profundidade espacial.

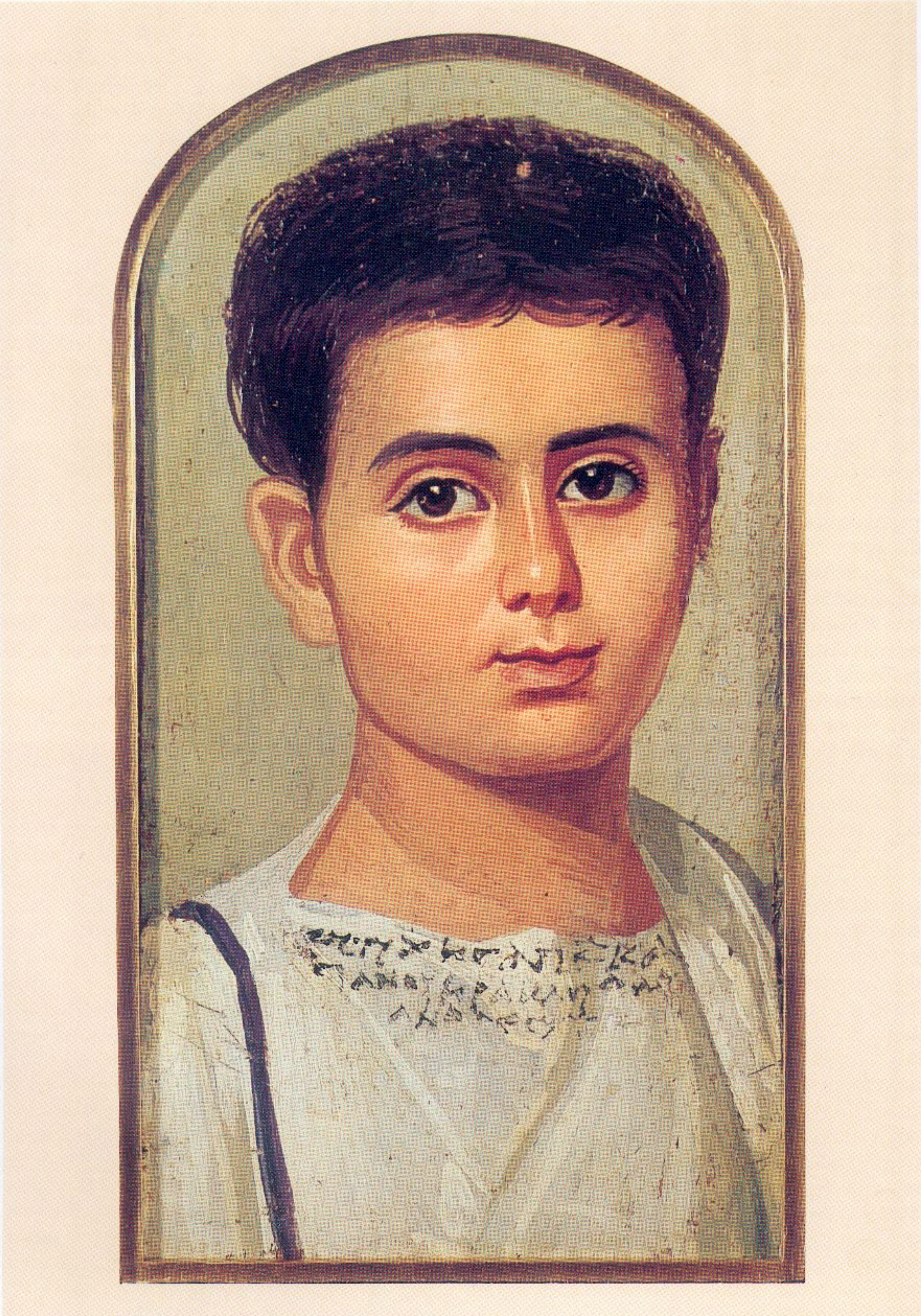
No entanto, quando as paisagens substituem as cenas arquitetônicas, as virtudes da abordagem do pintor romano superam suas limitações. Isso é surpreendentemente demonstrado pelas *Paisagens da Odisséia*, uma superfície contínua onde cenas são representadas, subdivididas em oito grandes painéis, cada qual ilustrando um episódio das aventuras de Odisseu (Ulisses). Uma delas foi recentemente restaurada, e a reproduzimos aqui, na figura 81, para mostrar o brilho original dos tons. A atmosfera vaporosa e azulada provoca uma impressão maravilhosa de espaço iluminado que envolve e une todas as formas no interior desse tépido reino de fadas mediterrâneo, onde as figuras humanas não parecem representar mais que um papel secundário. Somente após uma reflexão posterior é que percebemos a fragilidade dessa ilusão de coerência: se tentássemos mapear essa paisagem, acha-la-íamos tão ambígua quanto as decorações arquitetônicas discutidas acima.

A Vila dos Mistérios

Existe um monumento cuja grandiosidade de projeto e coerência de estilo são únicos na pintura romana: o grande friso em uma das dependências da Vila dos Mistérios, nos arredores de Pompéia (fig. 83). O artista que criou o friso da Vila dos Mistérios colocou suas figuras numa estreita faixa verde contrastando com uma disposição regular de painéis vermelhos, separados por listras negras, uma espécie de palco com figuras em série, que representam seu estranho e solene ritual. Quem são elas, e qual o significado do ciclo? Muitos detalhes continuam enigmáticos, mas o programa como um todo representa vários aspectos dos Mistérios Dionisíacos, um culto semi-secreto de origem muito antiga que foi trazido da Grécia para a Itália. Muitas das poses e gestos são tirados do repertório da arte grega clássica e, no entanto, falta-lhes a característica premeditada e consciente a que damos o nome de Classicismo. Um artista de uma grandiosidade de visão excepcional deu nova vida a essas formas. Seja qual for sua relação com os famosos mestres da pintura grega cuja obra está, para nós, completamente perdida, ele era seu legítimo herdeiro.

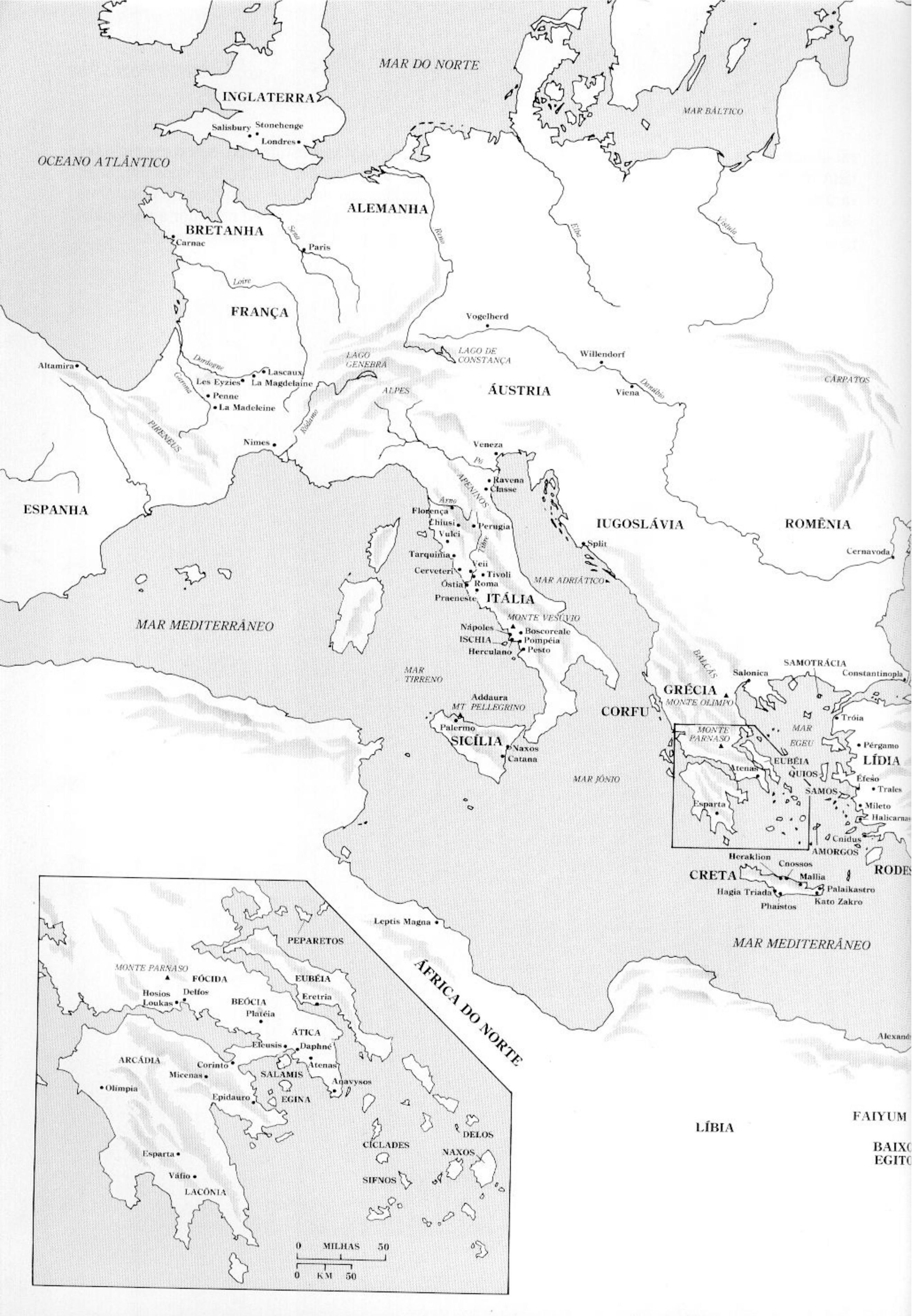
Retratos

Seria de fato muito estranho se os retratos, que constituem uma parte tão importante da contribuição romana à história da escultura, também não houvessem existido na pintura. O historiador romano Plínio menciona-o como um hábito estabelecido na Roma republicana. Algumas miniaturas pintadas sobre vidro chegaram até nós, remanescentes do século III d.C. ou de períodos posteriores; no entanto, se quisermos fazer uma idéia acerca de como eram os retratos romanos pintados, é preciso que, por estranho que pareça, retrocedamos ao Egito. Lá, na região de Faiyum, encontrou-se uma estranha versão romanizada do tradicional sarcófago egípcio. Antes do Egito passar ao domínio romano, as cabeças representadas nos sarcófagos apresentavam máscaras convencionais, modeladas em pedra, madeira ou gesso; passaram, então a ser substituídas por retratos pintados do morto, feitos em cores naturais sobre painéis de madeira. O belo retrato de um menino (fig. 84) é tão vivo e natu-

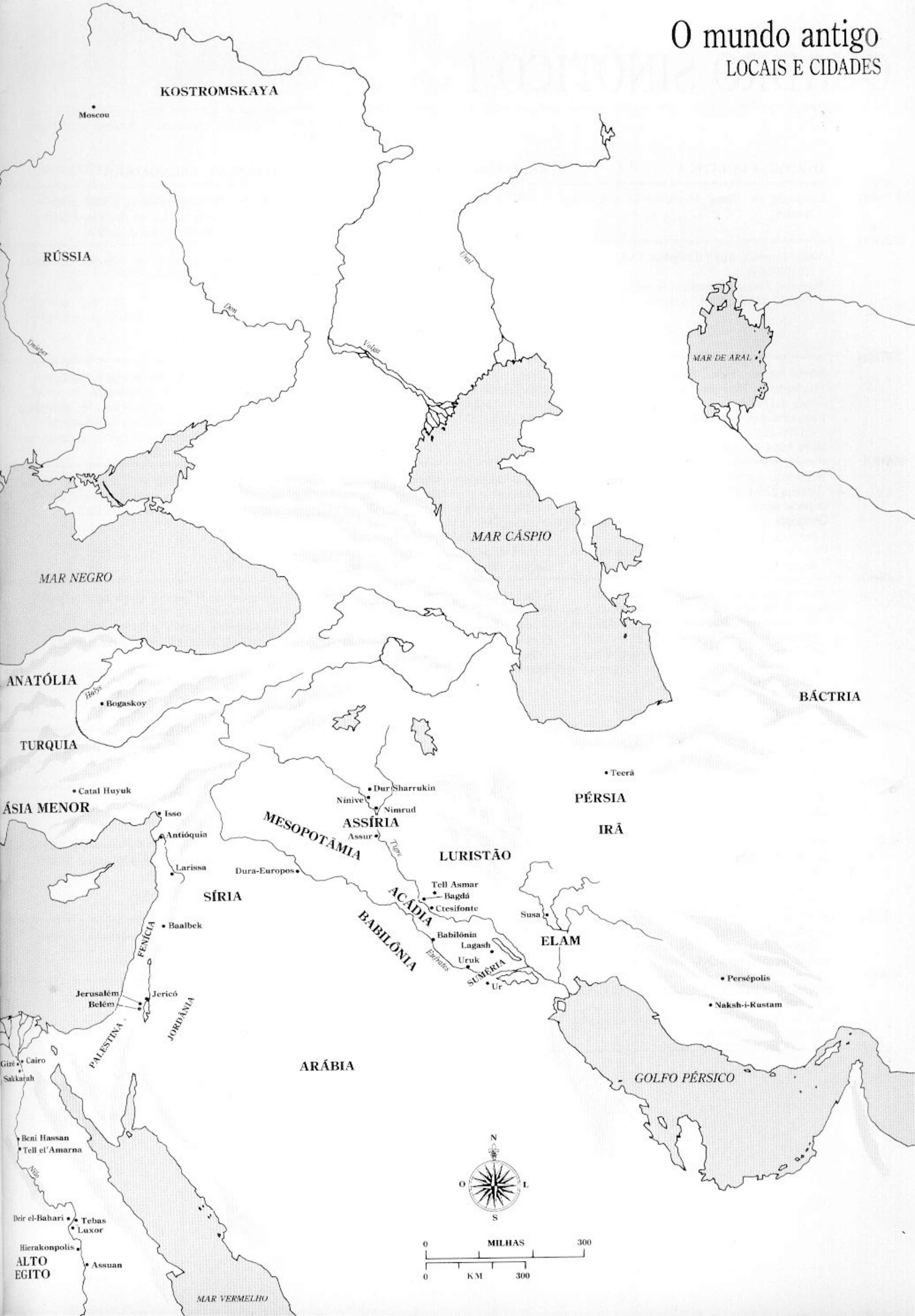


ral quanto seria de se desejar, revelando um artista de traços extremamente firmes, só muito raramente superados. Como nos bustos esculpidos, o artista ampliou e enfatizou determinados traços: os olhos, por exemplo, são exageradamente grandes. Mas a estilização, nesse exemplo feliz, não foi feita com a intenção de nos intimidar (como no caso do olhar hipnótico de Constantino, fig. 78), mas apenas de recordar a personalidade agradável de uma criança amada.

84. (página anterior) *Retrato de um Menino*, de Faiyum, Egito. Século II d.C. Encáustica sobre painel. 0,33 m × 0,18 m. Museu Metropolitano de Arte, Nova York (Doação de Edward S. Harkness, 1918)


MAR DO NORTE
INGLATERRA
Salisbury
Stonehenge
Londres
OCEANO ATLÂNTICO
MAR BÁLTICO
ALEMANHA
BRETANHA
Carnac
Sena
Paris
Reno
Elba
Vístula
Loire
FRANÇA
Vogelherd
LAGO GENEBRA
LAGO DE CONSTANÇA
Willendorf
Altamira
Dordogne
Lascaux
Les Eyzies
La Magdelaine
Garona
Penne
La Madeleine
ALPES
ÁUSTRIA
Viena
Danúbio
CÁRPATOS
PIRENEUS
Ródano
Nimes
Veneza
Pó
APENINOS
Ravena
Classe
ESPANHA
Arno
Florença
Chiusi
Perugia
Vulci
IUGOSLÁVIA
ROMÊNIA
Split
Tibre
Tarquínia
Cernavoda
Veii
Cerveteri
Tivoli
Óstia
Roma
MAR ADRIÁTICO
Praeneste
ITÁLIA
MONTE VESÚVIO
MAR MEDITERRÂNEO
Nápoles
Boscoreale
ISCHIA
Pompéia
Herculano
Pesto
BALCÃS
MAR TIRRENO
SAMOTRÁCIA
Salonica
Constantinopla
GRÉCIA
MONTE OLIMPO
Addaura
MT. PELLEGRINO
CORFU
Tróia
Palermo
MONTE PARNASO
MAR EGEU
Pérgamo
SICÍLIA
Naxos
Catana
EUBÉIA
LÍDIA
Atenas
QUIOS
Éfeso
MAR JÔNIO
Trales
SAMOS
Esparta
Mileto
Halicarnas
Cnidus
AMORGOS
Heraklion
Cnossos
RODES
CRETA
Mallia
Palaikastro
Hagia Triada
Kato Zakro
Phaistos
Leptis Magna
MAR MEDITERRÂNEO
PEPARETOS
ÁFRICA DO NORTE
MONTE PARNASO
FÓCIDA
EUBÉIA
Hosios Loukas
Delfos
BEÓCIA
Eretria
Platéia
ÁTICA
Eleusis
Daphné
Alexand
ARCÁDIA
Corinto
Atenas
Micenas
SALAMIS
Anavysos
Olímpia
Epidauro
EGINA
FAIYUM
LÍBIA
DELOS
BAIXO EGITO
CÍCLADES
NAXOS
Esparta
Váfio
SIFNOS
LACÔNIA
0
MILHAS
50
0
KM
50

O mundo antigo
LOCAIS E CIDADES

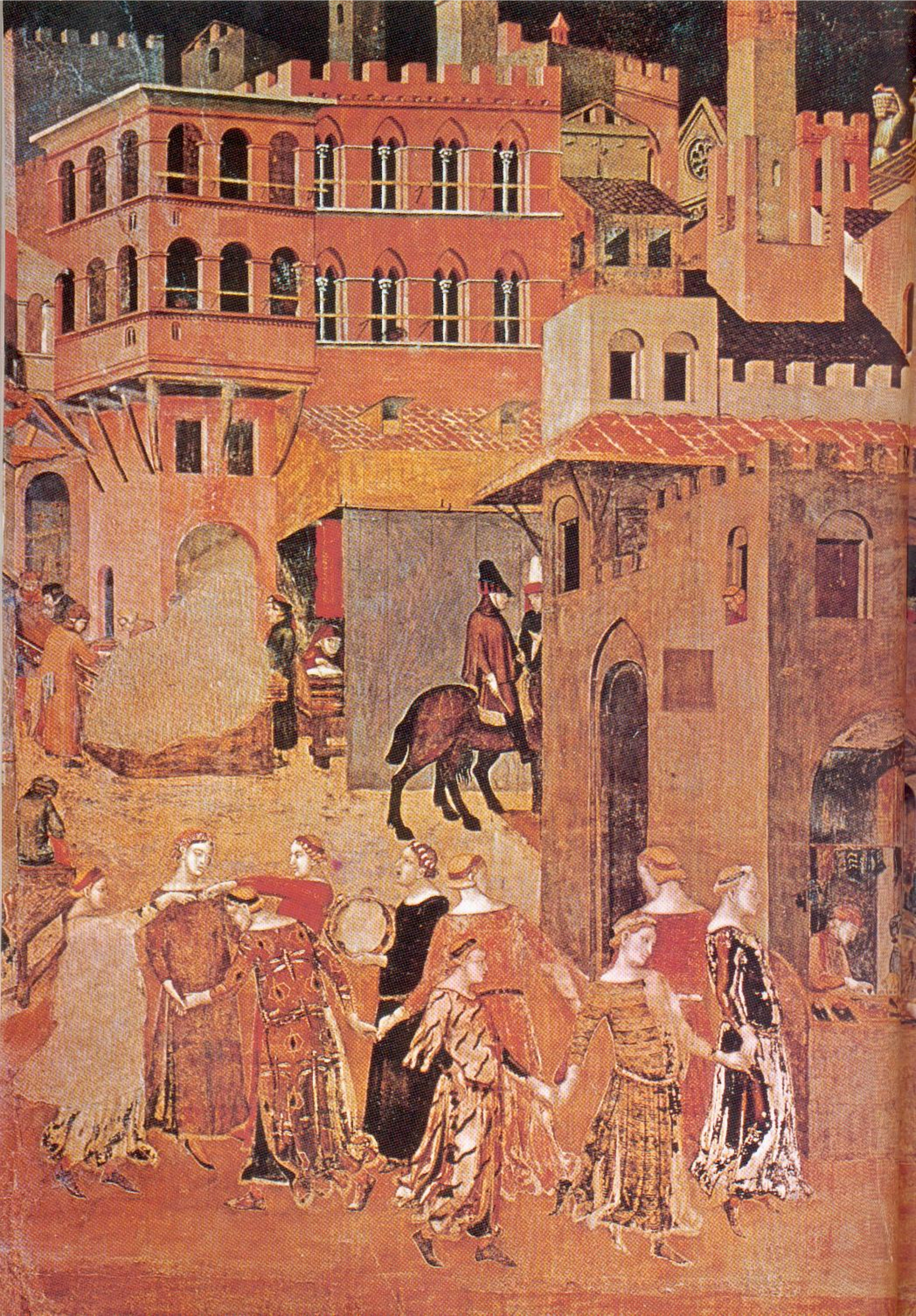

KOSTROMSKAYA
Moscou
RÚSSIA
Don
Dnieper
Volga
Ural
MAR DE ARAL
MAR CÁSPIO
MAR NEGRO
ANATÓLIA
Halys
Bogaskoy
BÁCTRIA
TURQUIA
Teerã
Catal Huyuk
ÁSIA MENOR
Dur Sharrukin
Nínive
Nimrud
PÉRSIA
Isso
MESOPOTÂMIA
ASSÍRIA
IRÃ
Antióquia
Assur
Tigre
LURISTÃO
Larissa
Dura-Europos
Tell Asmar
SÍRIA
Bagdá
ACÁDIA
Ctesifonte
Susa
Baalbek
FENÍCIA
BABILÔNIA
Babilônia
Lagash
ELAM
Eufrates
Uruk
SUMÉRIA
Ur
Persépolis
Jerusalém
Jericó
Belém
Naksh-i-Rustam
JORDÂNIA
PALESTINA
Gizé
Cairo
Sakkarah
ARÁBIA
GOLFO PÉRSICO
Beni Hassan
Tell el'Amarna
N
O
L
S
Nilo
Deir el-Bahari
Tebas
Luxor
0
MILHAS
300
Hierakonpolis
ALTO EGITO
Assuan
0
KM
300
MAR VERMELHO

QUADRO SINÓTICO I

	HISTÓRIA POLÍTICA	**RELIGIÃO, LITERATURA**	**CIÊNCIA, TECNOLOGIA**
a.C. 4000	Ocupação da Baixa Mesopotâmia pelos Sumérios	Escrita pictográfica, Suméria, c.3500	Carros de rodas, Suméria, c.3500-3000 Barcos a vela usados no rio Nilo, c.3500 Torno de oleiro, Suméria, c.3250
3000	Velho Império, Egito (Dinastias I-VI), c.3100-2155 Primeiro Período Dinástico, Suméria, c.3000-2340; Reis acádios, 2340-2180	Escrita hieroglífica, Egito, c.3000 Escrita cuneiforme, Suméria, c.2900 O faraó como monarca por direito divino Socialismo teocrático na Suméria	Primeiros instrumentos e armas de bronze, Suméria
2000	Médio Império, Egito, 2134-1785 Fundação da Dinastia Babilônica por Hamurabi, c.1760 Florescimento da civilização minóica, c.1700-1500 Novo Império, Egito, c.1570-1085	Código de Hamurabi, c.1760 Monoteísmo de Akhenaton (r.1372-1358) *Livro dos Mortos*, o primeiro livro em papiro, 18ª Dinastia	Armas e utensílios de bronze no Egito Canal do Nilo ao Mar Vermelho Florescimento da matemática e da astronomia na Babilônia, no reinado de Hamurabi Os hicsos introduzem o cavalo e carros com rodas no Egito, c.1725
1000	Jerusalém, capital da Palestina; reinados de Davi e Salomão (m. 926) Império Assírio, c.1000-612 Conquista da Babilônia, 539, e do Egito, 525, pelos persas Revolta dos romanos contra os etruscos; fundação da república, 509	Adoção do monoteísmo pelos hebreus Os fenícios desenvolvem a escrita alfabética, c.1000; adotada pelos gregos, c.800 Primeiros Jogos Olímpicos, 776 Homero (fl. c.750-700), *Ilíada* e *Odisséia* Zoroastro, profeta persa (n. c.660) Ésquilo, dramaturgo grego (525-456)	Invenção da moeda na Lídia (Ásia Menor) c.700-650; logo adotada pelos gregos Pitágoras, filósofo grego (fl. c.520)
500	Guerras Pérsicas na Grécia, 499-478 Idade de Péricles em Atenas, c.460-429 Guerra do Peloponeso (Esparta contra Atenas), 431-404 Alexandre, o Grande (356-323) ocupa o Egito, 333; derrota a Pérsia, 331 e conquista o Oriente Próximo	Sófocles, trágico grego (496-406) Eurípides, trágico grego (m.406) Sócrates, filósofo (m.399) Platão, filósofo (427-347); fundação da Academia, 386 Aristóteles, filósofo (384-322)	Viagens de Heródoto, historiador grego, c.460-440 Hipócrates, médico grego (n.469) Livros de Euclides sobre geometria (fl. c.300-280) Arquimedes, físico e inventor (287-212)
200	Roma domina a Ásia Menor e o Egito, anexa a Macedônia (e, dessa forma, a Grécia), 147		Invenção do papel, China
100	Júlio César, ditador de Roma, 49-44 Imperador Augusto (r.27 a.C.-14 d.C.)	Idade de Ouro da literatura romana: Cícero, Catulo, Virgílio, Horácio, Ovídio, Tito Lívio	*De architectura*, de Vitrúvio
d.C. 1	Revolta dos judeus contra Roma, 66-70; destruição de Jerusalém Pompéia é destruída por uma erupção do Vesúvio, 79	Crucificação de Jesus, c.30 S. Paulo (m. c.65) prega o Cristianismo na Ásia Menor e na Grécia	Plínio, o Velho (*História Natural*) morre em Pompéia, 79 Sêneca, estadista romano
100	O imperador Trajano (r.98-117) governa o Império Romano no auge de sua expansão Imperador Marco Aurélio (r.161-180)		Ptolomeu, geógrafo e astrônomo (m.160)
200	Shapur I (r.242-272), da Dinastia Sassânida da Pérsia Divisão do Império Romano pelo imperador Diocleciano (r.284-272)	Perseguição dos cristãos no Império Romano, 250-302	

NOTA: *Os números das ilustrações em preto e branco estão em itálico. Os números das ilustrações coloridas estão em negrito. A duração de um papado ou reinado é indicado pela abreviatura r.*

ARQUITETURA	ESCULTURA	PINTURA	
"Templo Branco" e zigurate, Uruk (*25, 26*)			a.C. 4000
Pirâmide em degraus e monumento funerário de Zoser, Sakkarah, construídos por Imhotep (*17, 18*) Esfinge, Gizé (*20*) Pirâmides de Gizé (*19*)	Paleta do rei Narmer (*15*) Estátuas do Templo de Abu, em Tell Asmar (*27*) Suporte de oferendas e harpa de Ur (**28**, *29*) *O Príncipe Rahotep e sua Esposa Nofret* (**14**) *Miquerinos e sua Esposa* (*16*) Ídolo cicládico, de Amorgos (*35*)		3000
Stonehenge, Inglaterra (*7, 8*) Palácio de Minos, Cnossos, Creta (*36*) Templo de Âmon-Mut-Khonsu, Luxor (*21*) Tesouro de Atreu, Micenas (*38*)	Estela de Hamurabi (*30*) Cabeças de Akhenaton e Nefertiti (*22*,**23**) Sarcófago de Tutancâmon (**24**) Porta dos Leões, Micenas (*39*)	*"Afresco do Toureiro"* (**37**)	2000
Porta de Ishtar, Babilônia (*32*) "Basílica", Pesto (*48*)	Ornamento de haste, do Luristão (*33*) Relevos de Nínive (*31*) *Jovem de Pé (Kouros)* (*51*) *Hera* de Samos (*52*) Friso norte do Tesouro de Sifnos, Delfos (*54*) *Virgem*, de Quios (*53*) *Apolo*, de Veii (*65*)	Vaso de Dipylon (*40*) Ânfora de figuras em preto, de Psíax (*41*,**42**)	1000
Palácio, Persépolis (*34*) Templo de Poseidon, Pesto (*48*) Templos da Acrópole, Atenas: Partenon (*49*); Propileu (*50*); Templo de Atena Nike (*50*)	*Loba*, de Roma (*66*) Frontão oriental do Templo de Egina (*55*) *Jovem de Pé — O Efebo de Crítios* (*56*) *Poseidon (Zeus?)* (*57*) Frontão oriental do Partenon (*58*) Friso oriental do Mausoléu, Halicarnasso (*59*) *Hermes*, de Praxíteles (*60*) Vaso cinerário (*68*) *Gaulês Moribundo* (*62*)	*Lápita e o Centauro*, vaso com figuras em vermelho (*43*) Túmulo das Leoas, Tarquínia (*67*) Vaso com fundo branco (*44*) *A Batalha de Isso* (*45*)	500
	Vitória de Samotrácia (*63*) *Laocoonte e seus filhos* (*64*)		200
	Retrato de um Romano (*74*) *Retrato de Cabeça*, de Delos (*61*) *Ara Pacis* ("altar da paz"), Roma (*79*)	*Paisagens da Odisséia* (**81**) Vila dos Mistérios, Pompéia (*83*)	100
Coliseu, Roma (*69*)	Arco de Tito, Roma (*80*)	Casa dos Vettii, Pompéia (*82*)	d.C. 1
Panteão, Roma (*70, 71*)	*Trajano* (*75*) Estátua eqüestre de Marco Aurélio (*76*)	*Retrato de um Menino*, Faiyum (**84**)	100
	Filipe, o Árabe (*77*)		200



SEGUNDA PARTE

A Idade Média

Arte cristã primitiva e arte bizantina

Em 323 d.C., Constantino, o Grande, tomou uma decisão crucial, cujas conseqüências se fazem sentir ainda hoje: resolveu transferir a capital do Império Romano para a cidade grega de Bizâncio, que a partir de então seria conhecida como Constantinopla. Ao dar esse passo, o imperador reconhecia a crescente importância estratégica e econômica das províncias do leste (um desenvolvimento que já vinha ocorrendo há algum tempo). A nova capital também simbolizava a nova base cristã do Estado romano, uma vez que se localizava no coração da região mais completamente cristianizada do Império. É pouco provável que Constantino tenha previsto que a mudança da sede do poder imperial resultaria na cisão do reino; todavia, dentro de cem anos essa divisão já teria se tornado um fato consumado, embora os imperadores de Constantinopla não renunciassem ao seu domínio sobre as províncias ocidentais, as quais, governadas por imperadores romanos ocidentais, logo caíram em poder de tribos germânicas invasoras — os visigodos, vândalos, ostrogodos e lombardos. No final do século VI, já haviam desaparecido os últimos vestígios de um poder central. Em contraste, o Império Oriental, ou Bizantino, sobreviveu a esses ataques e, sob Justiniano (527-65 d.C.), alcançou um novo poder e estabilidade. Com a ascensão do Islã cem anos mais tarde, as partes do Império na África e no Oriente Próximo foram devastadas por exércitos de conquistadores árabes; no século XI, os turcos ocuparam uma grande parte da Ásia Menor, enquanto as últimas possessões bizantinas no Ocidente (no sul da Itália) caíram em mãos dos normandos. Mesmo assim o Império, com seus domínios reduzidos aos Balcãs e à Grécia, perdurou até 1453, quando finalmente os turcos conquistaram a própria Constantinopla.

A divisão do Império Romano logo levou, também, a uma cisão religiosa. À época de Constantino, o bispo de Roma, cuja autoridade derivava de São Pedro, era o chefe reconhecido — o Papa — da Igreja Cristã. Sua pretensão, no entanto, logo tornou-se objeto de disputa; as diferenças doutrinárias começaram a se desenvolver, e finalmente a divisão da Cristandade em uma Igreja ocidental, ou católica, e uma Igreja oriental, ou ortodoxa, tornou-se quase definitiva. As diferenças entre ambas eram muito profundas: o catolicismo romano mantinha sua independência da autoridade imperial e de qualquer outra forma de autoridade do Estado e tornou-se uma instituição internacional que refletia seu caráter de Igreja Universal. Por outro lado, a Igreja Ortodoxa baseava-se na união da autoridade espiritual e secular, na pessoa do imperador. Dessa forma, era dependente do Estado, exigindo uma dupla submissão por parte dos fiéis, mas compartilhando as vicissitudes do poder político. Reconhecemos esse modelo como a adaptação cristã de uma herança muito antiga, a divindade do poder real no Egito e na Mesopotâmia; se os imperadores bizantinos, ao contrário de seus predecessores pagãos, não mais podiam aspirar ao *status* de deuses, mantinham então um papel único e igualmente elevado ao colocarem-se à frente não só da Igreja, mas também do Estado. Essa tradição manteve-se viva mesmo com a queda de Constantinopla. Os czares da Rússia reivindicavam o manto dos imperadores bizantinos, e Moscou tornou-se a "terceira Roma"; assim, a Igreja Ortodoxa Russa estava estreitamente ligada ao Estado, a exemplo de sua congênere bizantina.

O que torna impossível discutir o desenvolvimento da arte cristã do Império Romano sob um único título é, muito mais do que a separação política, a cisão religiosa entre Ocidente e Oriente. Estritamente falando, "primitivo cristão" não define um estilo; refere-se, pelo contrário, a qualquer obra de arte produzida pelos ou para os cristãos no período anterior à separação da Igreja Ortodoxa — aproximadamente os primeiros cinco séculos de nossa era. Por outro lado, "arte bizantina" designa não apenas a arte do Império Romano do Oriente, mas também um estilo com características específicas. Como esse estilo desenvolveu-se a partir de certas tendências cujas origens podemos buscar no tempo de Constantino, ou mesmo antes, não há uma linha divisória nítida entre ambas a não ser após o reinado de Justiniano, que não apenas estava familiarizado com as tendências artísticas das duas partes do Império, mas também quase conseguiu reconciliá-las politicamente. Logo depois dele, entretanto, os povos celtas e germânicos herdaram a civilização do final da Antigüidade romana, da qual a arte cristã primitiva havia sido uma parte, e transformaram-na naquilo que foi a civilização da Idade Média. O Oriente não passou por uma ruptura semelhante; lá, a fase madura da Antigüidade continuou viva, embora os elementos gregos e orientais tivessem uma posição de liderança cada vez maior, às custas da herança romana. Como resultado, a civilização bizantina nunca experimentou o fluxo e a fusão que criaram a arte medieval: "Os bizantinos podem ter sido decrépitos", como observou um historiador, "mas foram gregos até o fim."

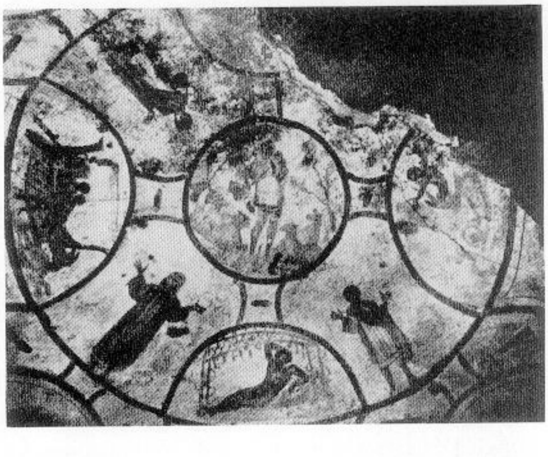
ARTE CRISTÃ PRIMITIVA

Antes de Constantino, Roma ainda não era o centro oficial da fé; comunidades cristãs maiores e mais antigas existiam nas grandes cidades do norte da África e do Oriente Próximo, tais como Alexandria e Antióquia, e provavelmente tinham suas próprias tradições artísticas, as quais aparentemente vislumbramos na corrente principal da arte de um período muito posterior. Na verdade, nosso conhecimento dela é extremamente escasso; quando tentamos rastrear a evolução da arte a serviço da nova religião nos primeiros três séculos da Era Cristã, quase nada temos em que nos basear. A única exceção são as pinturas descobertas nas paredes das catacumbas, as galerias subterrâneas onde os cristãos romanos enterravam seus mortos.

Pintura

Se a escassez de material das mais prósperas colônias cristãs orientais torna difícil avaliar essas pinturas dentro de um contexto mais amplo, mesmo assim elas nos dizem muito acerca do espírito das comunidades que as patrocinavam. Os ritos fúnebres e a proteção dos túmulos eram de importância vital para os primitivos cristãos, cuja fé se assentava na esperança de uma vida eterna no paraíso. As imagens das catacumbas, como pode ser visto no teto pintado da figura 85, expressam com muita clareza essa perspectiva de uma vida após a morte, embora, em essência, as formas ainda sejam as mesmas da pintura romana pré-cristã. Assim, identificamos as divisões em compartimentos como um eco tardio e extremamente simplificado dos esquemas arquitetônicos ilusionistas das pinturas de Pompéia; embora limitadas pelas mãos de um artista muito pouco hábil, as formas das figuras também revelam sua descendência da mesma linguagem romana. No entanto, o pintor das catacumbas utilizou-se desse vocabulário tradicional para transmitir um conteúdo novo e simbólico, de modo que para ele o significado original das formas apresentava pouco interesse. Até mesmo a estrutura geométrica faz parte da nova tarefa: o grande círculo sugere a Cúpula do Céu, exata-

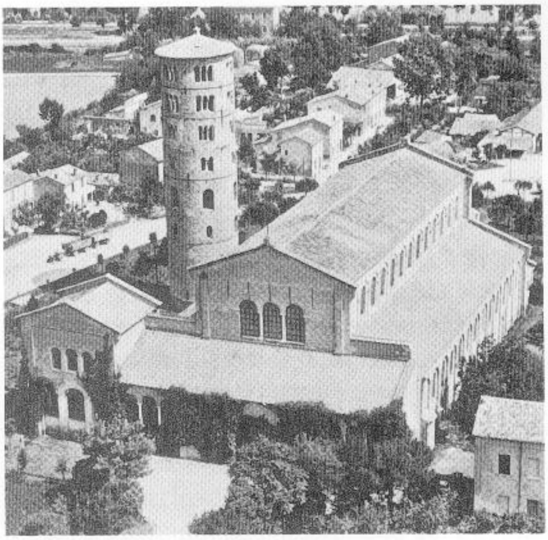
85. Teto pintado, Catacumba de São Pedro e São Marcelino, Roma. Início do século IV d.C.



mente como fora o caso do teto do Panteão (ver p. 72), mas aqui o óculo ao centro foi ligado ao círculo externo por quatro pares de pontaletes, um artifício simples que forma a Cruz, o principal símbolo da fé. No medalhão central, vemos um jovem pastor com uma ovelha em seus ombros. É verdade que também podemos buscar as origens dessa forma nos gregos do Período Arcaico, mas aqui ela tornou-se um emblema de Cristo, o Salvador — o Deus Pastor. Os compartimentos semicirculares contêm episódios da lenda de Jonas: à esquerda, ele é atirado para fora do navio; à direita, surge do interior da baleia, e na parte de baixo, novamente a salvo em terra firme, medita sobre a misericórdia do Senhor. Esse milagre do Velho Testamento era um dos temas favoritos da arte cristã primitiva, visto como uma prova do poder do Senhor em salvar os fiéis das garras da morte. As figuras em pé, com as mãos erguidas num gesto de fé tradicional, representam membros da Igreja que imploram o auxílio divino.

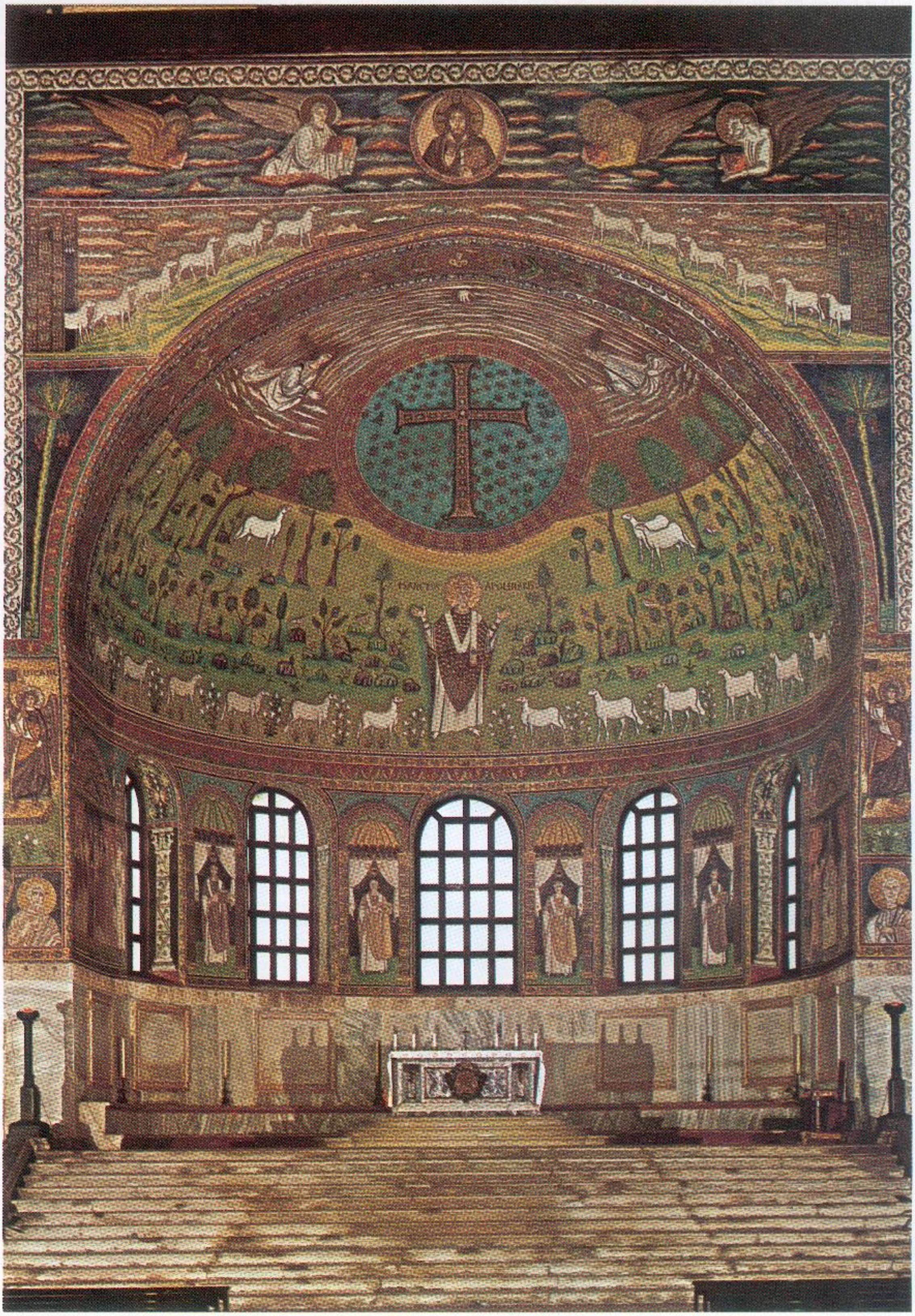
Arquitetura

Com o triunfo do Cristianismo como religião do Estado, no governo de Constantino, teve início um florescimento quase imediato da arquitetura voltada para a construção de igrejas em ambas as metades do Império. Antes disso, não tinha sido possível às congregações reunirem-se em público, e o culto religioso era realizado às escondidas, nas casas dos membros mais ricos; agora, novos e impressionantes edifícios se faziam necessários, para que todos pudessem ver. As primeiras basílicas cristãs não podem ser plenamente explicadas em termos de suas antecedentes romanas pagãs, embora estas tenham servido de ponto de partida, combinando o interior espaçoso, necessário para a realização do ritual cristão diante de uma congregação, com as associações imperiais que proclamavam o *status* elevado da nova religião do Estado. Além disso, entretanto, a basílica cristã devia também ser a Sagrada Casa de Deus; por essa razão as entradas, que nas basílicas romanas seculares situavam-se nas paredes laterais, para que muitas portas facilitassem as diferentes atividades das pessoas, concentravam-se agora em uma das extremidades das basílicas cristãs, geralmente voltada a oeste. Na extremidade oposta da longa nave central ficava o altar, a parte mais importante do ritual. Essa ênfase sobre o eixo longitudinal é facilmente perceptível na vista exterior da Sant'Apollinare in Classe (fig. 86), uma igreja construída em solo italiano no reinado de Justiniano. Se excetuarmos o campanário circular ("campanile") à esquerda, descobriremos muitas características que nos farão lembrar dos edifícios pagãos que já foram discutidos: o pórtico transversal (átrio), que saúda o visitante que adentra a construção sagrada, enquanto ao mesmo tempo obscurece a visão daquilo que está por vir, é um remanescente simplificado e em menor escala do pórtico do Panteão (ver pp. 71-2). A série de arcos, repercutidos no interior por uma arcada geminada, é uma forma pioneira de arquitetura que remonta à época do imperador Diocleciano (ver p. 73); o clerestório, também, já aparecera anteriormente nas basílicas romanas (ver p. 72). Voltando-nos para a visão interior (fig. 87), podemos observar que a extremidade leste, onde era colocado o altar, é separada do restante por uma estrutura remanescente do arco triunfal romano (há um na fig.



86. (acima) Sant'Apollinare in Classe (vista aérea), Ravena, 533-49 d.C.

87. (na página seguinte) Interior (vista para a abside), Sant' Apollinare in Classe, Ravena

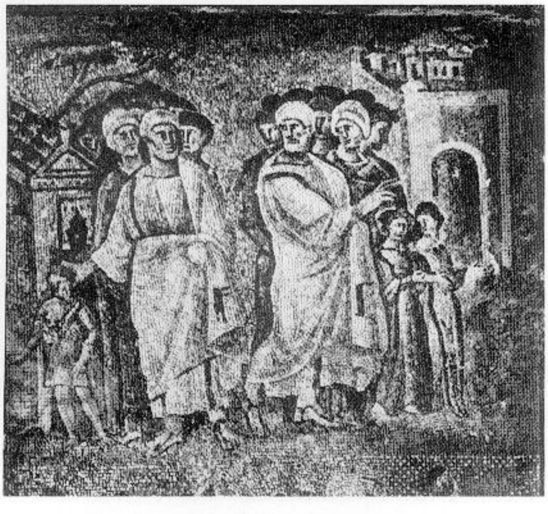


80). O que há de novo aqui, além do uso mais habilidoso da construção com colunas e arcos, é o contraste surpreendente entre o exterior simples, de tijolos, que (ao contrário dos templos clássicos) é apenas um invólucro do interior, e a explosão de cores vivas e materiais valiosos que encontramos dentro. Tendo deixado o mundo cotidiano lá fora, deparamo-nos com um universo de luz resplandecente, onde o mármore precioso e os mosaicos brilhantes evocam o esplendor celestial do Reino de Deus.

Mosaicos

Embora os romanos também fizessem mosaicos (ver fig. 45), haviam usado tesselas de mármore, cuja variação de cores é muito limitada; esses mosaicos eram mais adequados para a decoração de assoalhos do que de paredes. Os enormes e complexos mosaicos de parede das primitivas igrejas cristãs realmente não têm precedentes, seja por seu tamanho ou pela técnica utilizada. Em vez de pedra, os cubos de tessela são feitos de vidro; as cores são brilhantes, mas pobres quanto à gradação dos tons, de modo que não se prestam facilmente à cópia de pinturas. Pelo contrário, com cada um dos pequenos pedaços de vidro agindo como refletor, o efeito criado é luminoso, semelhante à retícula, ao mesmo tempo intangível e fascinante. Se o exterior de Sant' Apollinare nos surpreende por ser tão simples — até mesmo antimonumental, em comparação com os estilos arquitetônicos anteriores — o interior é seu perfeito complemento. Aqui, a imaterialidade da construção passa a ser uma vantagem, com o objetivo de obter-se uma "ilusão de irrealidade".

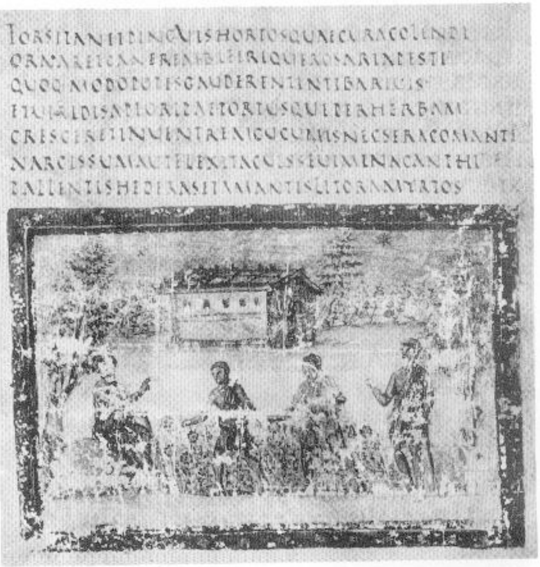
88. *A Partida de Lot e Abraão.* c. 430 d.C. Mosaico. Santa Maria Maggiore, Roma



Naturalmente, levar o espectador para os domínios da glória não era o único objetivo desses mosaicos. Da mesma forma que as modestas origens da arte cristã (ver fig. 85), neles estão representados símbolos da fé (em Sant'Apollinare, a Cruz é vista com nitidez no óculo que se abre para o céu estrelado, onde Cristo preside no mais elevado reino celeste, ladeado pelos símbolos dos quatro evangelistas). Às vezes também ilustram cenas do Velho e do Novo Testamentos, servindo assim como Bíblias ilustradas para os que não sabem ler. *A Partida de Lot e Abraão* (fig. 88) faz parte de uma longa série de mosaicos que decoram a nave de Santa Maria Maggiore, em Roma. A idéia de fazer tal série, bem como alguns dos artifícios pictóricos de que lançou mão o mosaicista (como, por exemplo, os "cachos" de cabeças que se elevam por trás do número relativamente pequeno de corpos que ocupam o plano de fundo) podem muito bem derivar-se dos relevos narrativos romanos. Mas o artista cristão primitivo não sentia necessidade de fazer com que um evento parecesse real; essas cenas bíblicas, cujas histórias já eram conhecidas pela maioria dos fiéis, não eram tanto ilustrações quanto acontecimentos simbólicos com um objetivo didático. Aqui, por exemplo, Abraão e seu clã (o grupo à esquerda) estão prestes a ir por um lado — o caminho da retidão — enquanto Lot e sua família, que começam a sair pela direita, estão partindo para Sodoma, rumo à depravação e à ruína.

Manuscritos ilustrados

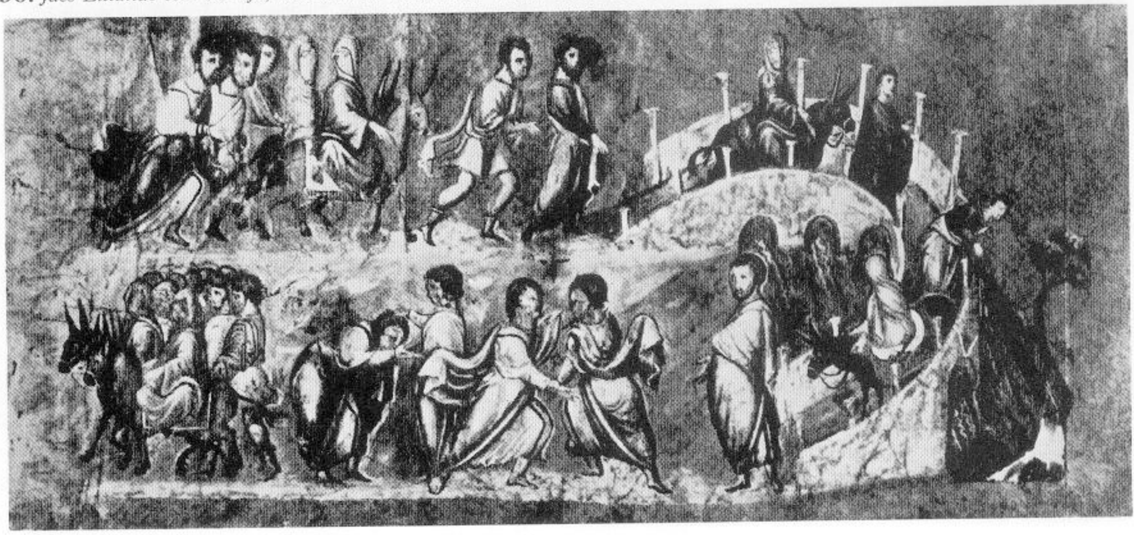
Também havia Bíblias ilustradas para serem usadas nas igrejas e para a devoção dos letrados. A evolução do formato do livro em si não é inteiramente clara: sabemos que os egípcios produziam uma substância semelhante a papel, apenas um pouco mais frágil, a partir de juncos de papiro. Seus "livros", no entanto, eram rolos de papel que iam sendo desenrolados, à medida que fossem sendo lidos. Essa não era a superfície ideal para se fazerem ilustrações, pois o movimento contínuo de enrolar e desenrolar cada "página" acabaria provavelmente por rachar as pinturas. A Torá, as escrituras sagradas que são lidas nos cultos das sinagogas, ainda preserva esse antigo formato. Só depois do Período Helenístico Final descobriu-se uma substância mais apropriada: o pergaminho, ou velino (couro de animal fino e alvejado). Era suficientemente forte para poder dobrar-se sem quebrar, o que tornou possível a confecção do livro encadernado (tecnicamente conhecido por códice) que temos ainda hoje. Entre os séculos I e IV d.C., esse tipo de livro substituiu gradualmente o outro, em forma de rolo, o que permitiu uma grande diversificação das ilustrações (ou iluminuras, como são chamadas), fazendo com que elas se tornassem a contraparte em menor escala dos mosaicos, murais e painéis. Um dos mais antigos manuscritos preservados, o *Virgílio do Vaticano*, provavelmente feito na Itália, aproximadamente na mesma época dos mosaicos de Santa Maria Maggiore, reflete essa tradição, embora a qualidade das miniaturas esteja muito longe da perfeição (fig. 89); a pintura, separada do restante da página por uma grossa moldura, produz o efeito de uma janela, e na paisagem encontramos vestígios de um espaço profundo, de perspectiva e jogo de luz e sombra.



89. *Miniatura extraída do Virgílio do Vaticano.* Início do século V d.C. Biblioteca do Vaticano, Roma

Jacó Lutando com o Anjo (fig. 90) provém de um dos mais antigos exemplos ainda existentes de um livro do Velho Testamento, embora deva ter sido antecedido por outros que se perderam. Esse códice, conhecido como *Gênesis de Viena*, foi escrito em prata (que agora enegreceu) sobre velino de cor púrpura, e adornado com miniaturas de cores muito brilhantes; o efeito não é diferente daquele produzido pelos mosaicos que já

90. *Jacó Lutando com o Anjo*, extraído do *Gênesis de Viena.* Início do século V d.C. Iluminura. Biblioteca Nacional. Viena



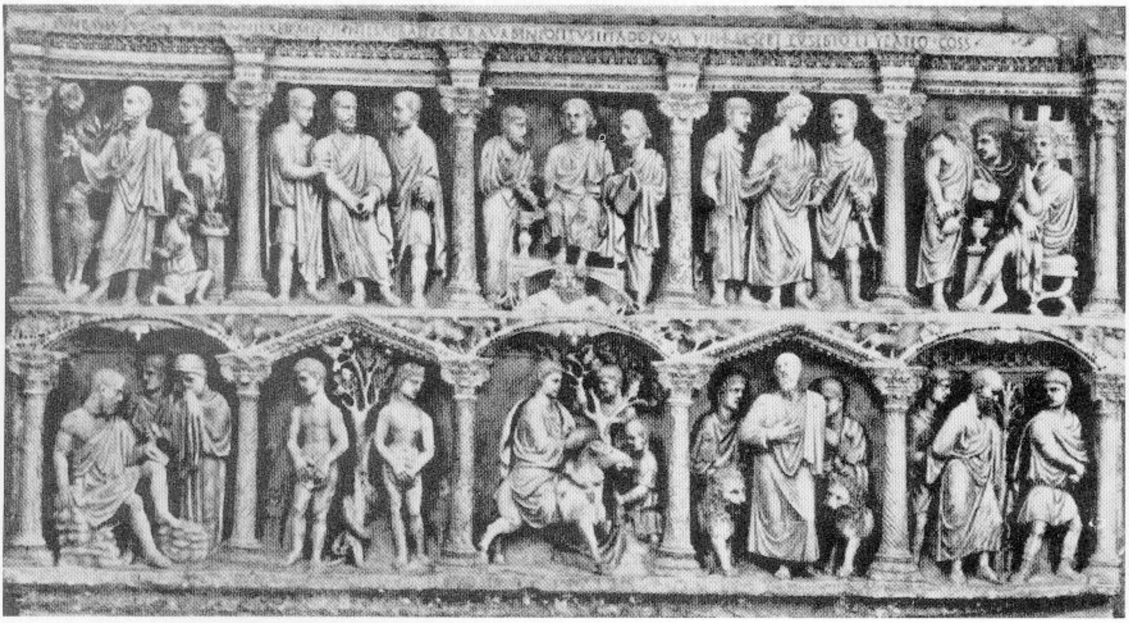
discutimos. A cena, em si, não mostra um único acontecimento, mas toda uma seqüência ao longo de um caminho em forma de U, de tal forma que a progressão no espaço torna-se também uma progressão no tempo. Esse método, conhecido como narrativa contínua, tem uma longa linhagem que remonta ao relevo esculpido e, possivelmente, aos pergaminhos em forma de rolo. Aqui, o método permite que o pintor concentre um máximo de conteúdo na seção da página que está à sua disposição, e provavelmente pretendia-se que os episódios contínuos fossem "lidos" como as próprias letras, em vez de percebidos em conjunto e de uma só vez como uma composição.

Escultura

Comparada à pintura e à arquitetura, a escultura teve um papel secundário no período cristão primitivo. Considerava-se que a proibição contida no Velho Testamento às "imagens esculpidas" se aplicasse particularmente às grandes estátuas utilizadas nos cultos — os ídolos venerados nos templos pagãos. Para evitar o estigma da idolatria, a escultura religiosa teve, desde o início, que seguir um caminho antimonumental. Esculturas com muito pouco relevo, formas em menor escala e uma decoração de superfícies semelhante à renda passaram a ser as suas características. As primeiras obras esculpidas que podem ser chamadas de "cristãs" são os sarcófagos construídos para os membros mais ricos da congregação; tendo seu início nos meados do século III, diferem dos sarcófagos pagãos menos pela forma do que pelo tema da decoração. Inicialmente, isso consistia num repertório um tanto limitado, a exemplo do que vimos na pintura das catacumbas: o Bom Pastor, Jonas, etc. (ver fig. 85). O sarcófago de Junius Bassus (fig. 91), feito um século mais tarde, mostra no entanto um repertório de temas muito mais diversificados, extraídos tanto do Antigo quanto do Novo Testamentos e refletindo a nova e pública posição do cristianismo, que agora era a religião do Estado e não tinha mais que aludir à fé em termos velados e simbólicos. O próprio Junius Bassus foi prefeito de Roma.

Aqueles que só estão familiarizados com a concepção posterior da imagem de Cristo como um homem de longas barbas e aspecto sofredor terão, inicialmente, alguma dificuldade em reconhecê-Lo de imediato nestas cenas. Jovem e sereno, senta-se em Seu trono celestial (uma figura com barba, personificando o céu, sustenta Seu trono)

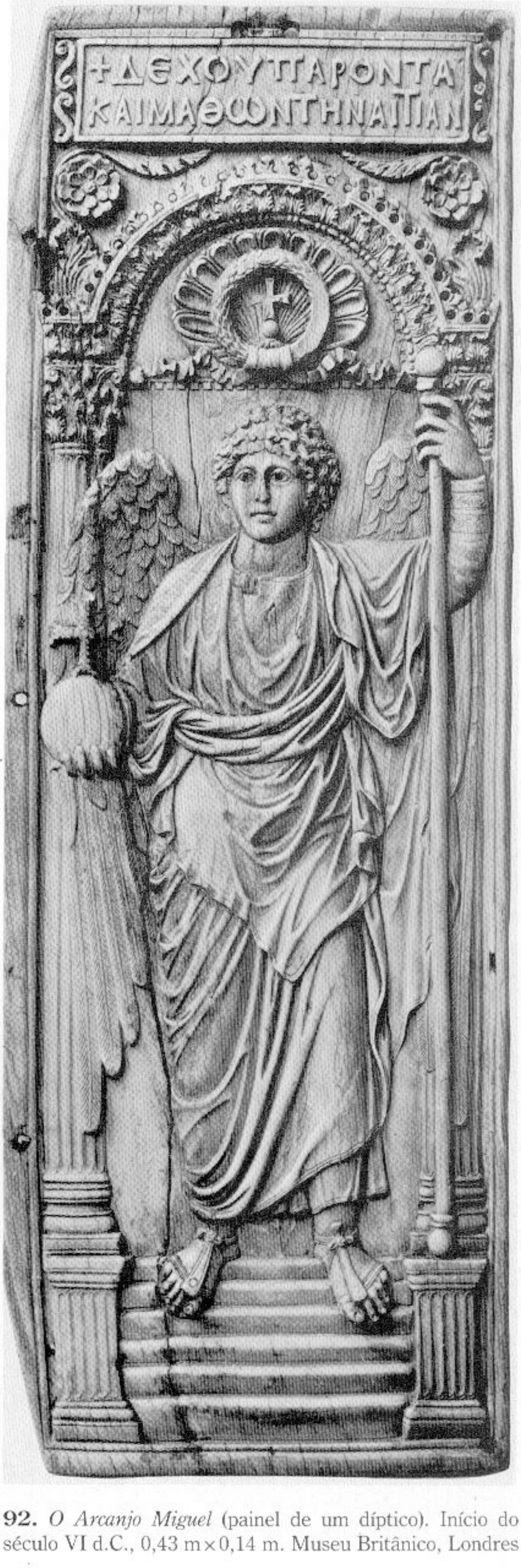
91. Sarcófago de Junius Bassus. c. 359 d.C. Mármore, 1,18 m×2,44 m. Grutas do Vaticano, Roma



entre São Pedro e São Paulo (painel central, fileira superior); tampouco Ele parece perturbado na cena do Cristo diante de Pôncio Pilatos, que ocupa os dois painéis imediatamente à direita, onde Ele se encontra, com o pergaminho à mão, como um jovem filósofo expondo suas opiniões. Essa aparência do Cristo está de acordo com o pensamento cristão do período que enfatizou a Sua divindade e o Seu poder de nos redimir da morte, mais que os tormentos pelos quais Ele passou quando se fez carne. Essa concepção dignificada prestava-se bem ao reflorescimento de algumas características clássicas de composição e figuras. Esses reflorescimentos ocorreram com muita freqüência nos dois séculos após o cristianismo ter-se tornado a religião oficial: o paganismo ainda tinha muitos adeptos (o próprio Junius Bassus só se converteu pouco antes de morrer) que podem ter incentivado esses ressurgimentos; havia importantes líderes eclesiásticos favoráveis à reconciliação do cristianismo com a herança clássica, e as cortes imperiais, tanto do Ocidente quanto do Oriente, mantinham-se conscientes de seus vínculos institucionais com os tempos pré-cristãos. Quaisquer que tenham sido as razões, devemos alegrar-nos pelo fato de o Império Romano em transição ter preservado, ajudando assim a transmitir, um tesouro de formas e um ideal de beleza que poderia ter-se perdido de modo irreparável.

Painéis e relevos

Tudo isso se aplica particularmente a uma classe de objetos cuja importância artística excede em muito seu tamanho físico: os painéis em marfim e outros relevos em menor escala, feitos com materiais preciosos. Destinados à propriedade particular e à fruição de um círculo mais limitado de apreciadores, refletem freqüentemente o gosto pessoal de um colecionador, uma requintada sensibilidade estética que não é encontrada nos grandes empreendimentos oficiais patrocinados pela Igreja ou pelo Estado. Uma dessas peças é um painel de marfim (fig. 92) feito logo após o ano 500 no Império Romano do Oriente. Essa peça mostra um classicismo que se tornou um eloqüente veículo de difusão do conteúdo cristão.



92. *O Arcanjo Miguel* (painel de um díptico). Início do século VI d.C., 0,43 m×0,14 m. Museu Britânico, Londres

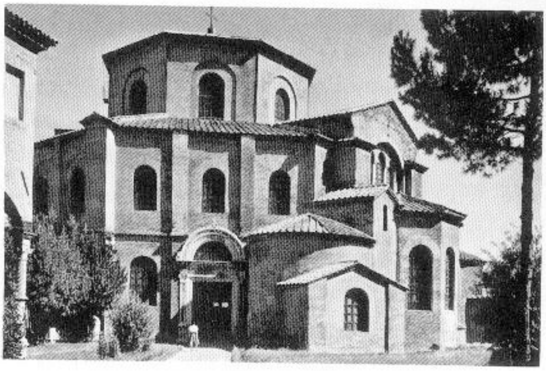
O majestoso arcanjo descende claramente das Vitórias Aladas da arte greco-romana, o que é atestado pela magnífica articulação do drapejamento. Todavia, o poder que ele anuncia não pertence a este mundo, assim como ele não habita um espaço terreno. O nicho arquitetônico contra o qual ele aparece perdeu toda sua realidade tridimensional; sua relação com o arcanjo é puramente simbólica e ornamental, de modo que, em vez de estar em pé, ele parece pairar (observe a posição dos pés nos degraus). É essa qualidade incorpórea, transmitida pela harmonia das formas clássicas, que lhe confere uma presença tão imperiosa.

ARTE BIZANTINA

O reinado do imperador Justiniano assinala o ponto em que a supremacia do Império Romano do Ocidente sobre o do Oriente torna-se completa e definitiva. O próprio Justiniano era um protetor das artes, numa escala inigualada desde a época de Constantino; as obras que ele patrocinou ou incentivou têm uma grandiosidade imperial que justifica plenamente o reconhecimento daqueles que chamaram sua época de Idade de Ouro. Também exibem uma coerência interna de estilo que as liga mais fortemente ao futuro da arte bizantina do que à arte dos séculos anteriores.

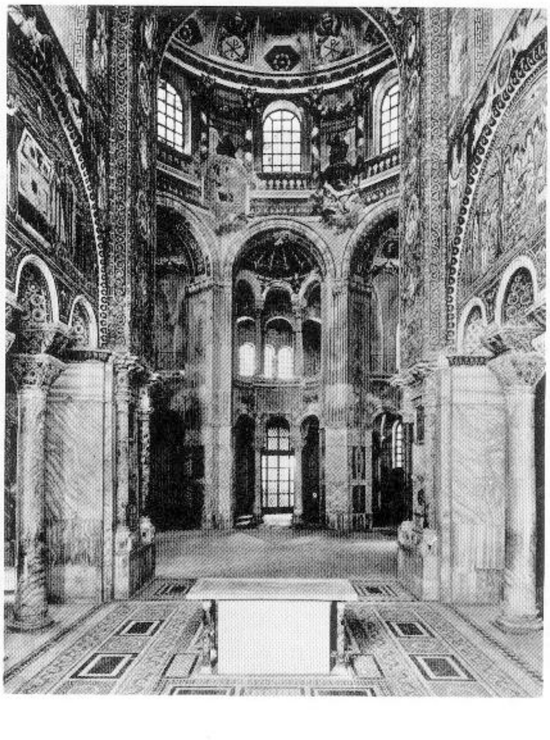
Arquitetura

É bastante irônico o fato de que a mais opulenta ostentação dos monumentos desse período sobreviva atualmente não em Constantinopla, mas na cidade italiana de Ravena. Já conhecemos um deles, Sant'Apollinare in Classe, o qual — melhor que os exemplos das construções primitivas cristãs da própria Roma — mantém inalteradas a aparência, as características estruturais e a decoração das igrejas mais antigas. Mas houve outro tipo de estrutura que entrou para a tradição da arquitetura cristã nos tempos de Constantino: edifícios redondos ou poligonais, encimados por um domo. Devemos lembrar que foram desenvolvidos como parte componente dos elaborados banhos romanos; o projeto do Panteão provém dessa fonte (ver pp. 71-2). Estruturas semelhantes haviam sido construídas para servirem de túmulos monumentais, ou mausoléus, pelos imperadores pagãos. No século IV atribuiu-se um significado cristão a esse tipo de construção, com os batistérios (onde o banho torna-se um rito sagrado) e as capelas funerárias ligadas às basílicas. San Vitale, a igreja mais importante construída em Ravena na época de Justiniano, tem uma planta octogonal, com um núcleo central abobadado (fig. 93). Nessa igreja de planta central qua-



93. San Vitale, Ravena. 526-47 d.C.

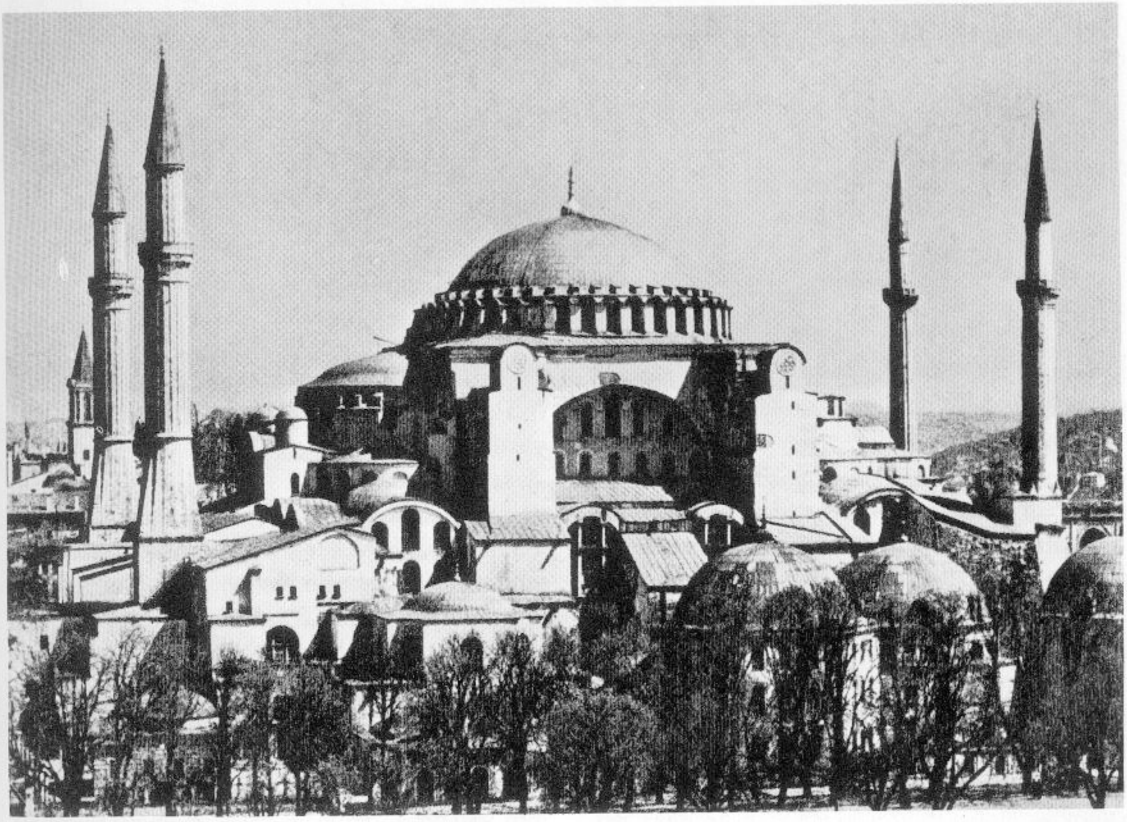
94. Interior (vista da abside). San Vitale, Ravena

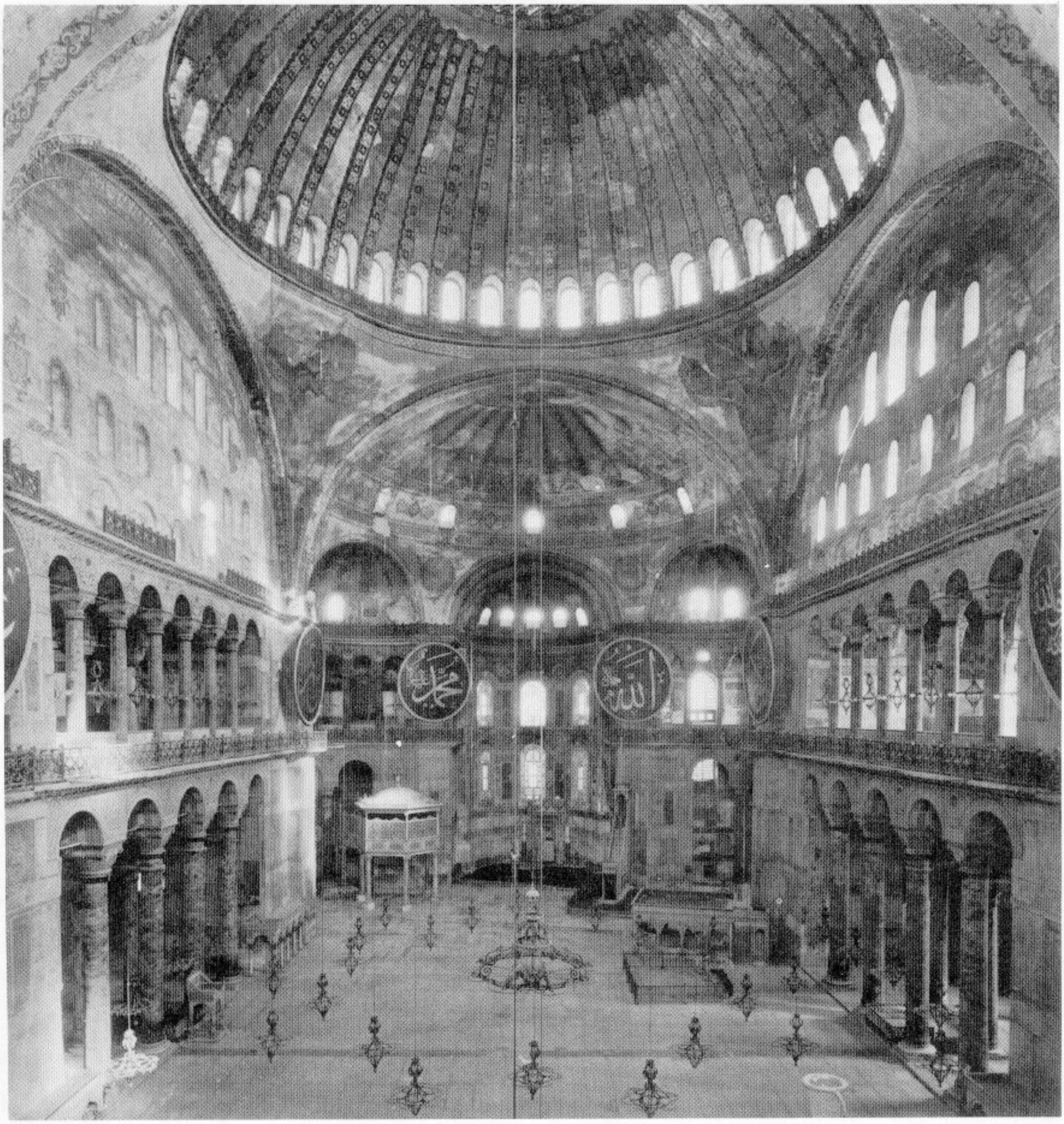


se nada encontramos que faça lembrar o eixo longitudinal da basílica cristã primitiva. A complexidade do exterior equipara-se à riqueza de espaço do interior (fig. 94), com sua pródiga decoração. Ao lembrarmo-nos de Sant'Apollinare in Classe, construída na mesma época segundo uma planta estritamente semelhante à das basílicas, ficamos particularmente surpresos com o caráter divergente de San Vitale, que deriva principalmente de Constantinopla, onde as igrejas com domos eram preferidas. Como foi que o Oriente favoreceu um tipo de construção de igrejas (distinto dos batistérios e mausoléus) tão radicalmente diferente da basílica, e — sob o ponto de vista ocidental — tão mal adaptado ao ritual cristão? Afinal, o projeto da basílica não havia sido endossado pela autoridade do próprio Constantino? Muitas razões diferentes têm sido sugeridas — práticas, religiosas e políticas. Todas podem ser relevantes, e, no entanto, se for dita a verdade, nenhuma delas chega a constituir uma explicação realmente satisfatória. De qualquer forma, a partir de Justiniano, as igrejas abobadadas e de plano central passariam a dominar o mundo da Cristandade Ortodoxa de forma tão absoluta quanto a planta das basílicas dominara a arquitetura do Ocidente medieval.

Entre as construções que sobreviveram ao reinado de Justiniano, a mais grandiosa é, sem dúvida, Santa Sofia (A Igreja da Sabedoria Sagrada) em Constantinopla (figs. 95 e 96). Construída em 532-37, foi tão famosa em sua época que até os nomes dos arquitetos, Antêmio de Trales e Isidoro de Mileto, chegaram até nós. O projeto de Santa Sofia apresenta uma combinação única de elementos; tem o eixo longitudinal de uma basílica primitiva cristã, mas a característica central da nave é um compartimento quadrangular encimado por uma grande cúpula limitada por semicúpulas em cada extremidade, o que produz o efeito de uma imensa oval. O peso da cúpula é sustentado por quatro enormes arcos;

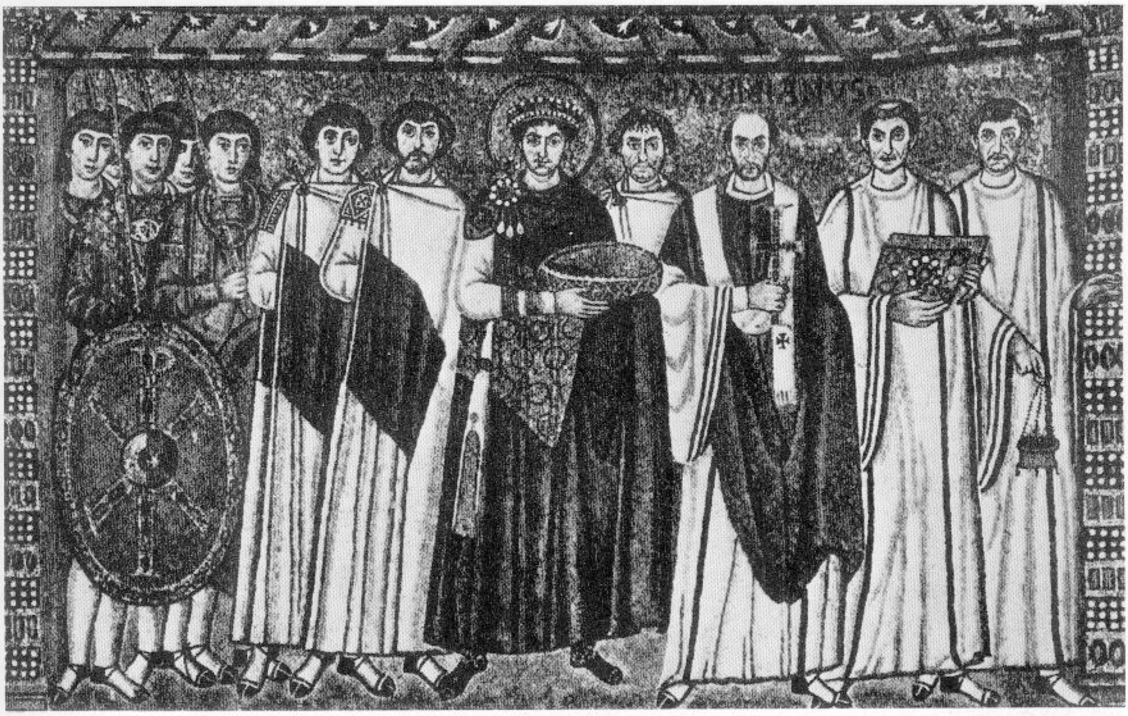
95. Antêmio de Trales e Isidoro de Mileto. Santa Sofia, Istambul. 532-37 d.C.





96. Interior, Santa Sofia, Istambul

as paredes abaixo dos arcos não têm nenhuma função sustinente. A transição do quadrado formado pelos quatro arcos para a borda circular da cúpula é feita por triângulos esféricos, chamados pendentes. Esse artifício permite a construção de cúpulas mais altas, mais leves e mais econômicas do que o método mais antigo (como vimos no Panteão). Não conhecemos a origem desse proveitoso esquema, mas Santa Sofia é o primeiro exemplo de sua utilização em escala monumental, e marcou época; doravante, essa seria a característica básica da arquitetura bizantina e, um pouco mais tarde, também da arquitetura do Ocidente. A planta e as dimensões lembram a Basílica de Constantino (ver fig. 72), o maior monumento associado ao governante, pelo qual Justiniano tinha uma admiração especial. Assim, Santa Sofia une o Oriente e o Ocidente, o passado e o futuro, numa síntese única e poderosa. Em seu interior desaparece toda sensação de



97. *Justiniano e seu Séquito.* c. 547 d.C. Mosaico. San Vitale, Ravena

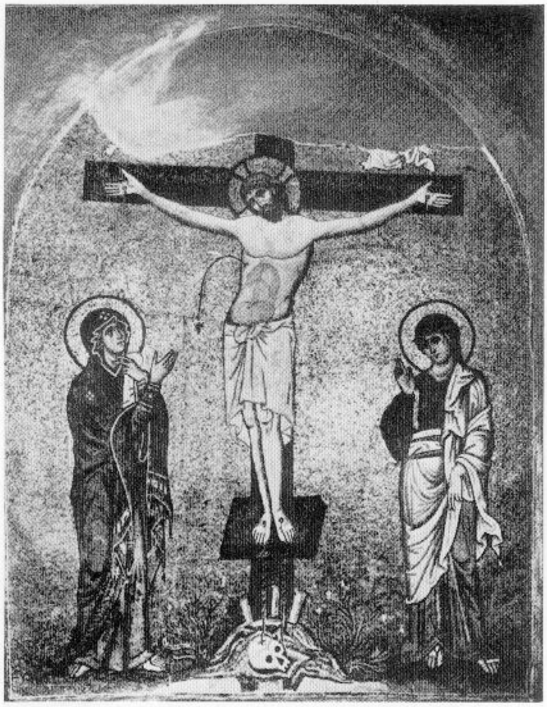
peso, como se o aspecto material e sólido da estrutura houvesse sido banido para o exterior; permanece apenas um espaço que se expande e infla, como se fossem muitas velas, os recessos absidais, os pendentes e a própria cúpula. O brilho dourado dos mosaicos (ocultos quando os muçulmanos capturaram a cidade, e hoje só parcialmente recuperados) devem ter completado a "ilusão de irrealidade".

Mosaicos

Será conveniente usarmos, como exemplo dos mosaicos sob o reinado de Justiniano, o retrato do próprio imperador cercado por seus cortesãos, que sobreviveu em boas condições na Igreja de San Vitale em Ravena (fig. 97). O projeto e, talvez, a mão-de-obra devem ter vindo diretamente das oficinas imperiais. Aqui encontramos um novo ideal de beleza humana: figuras extraordinariamente altas e esguias, com minúsculos pés, pequenos rostos em forma de amêndoa, dominados por grandes olhos, e corpos que só parecem capazes de gestos cerimoniais, além da exibição de trajes magníficos. Qualquer sugestão de movimento ou mudança é cuidadosamente excluída — as dimensões do tempo e de um espaço terreno deram lugar a um eterno presente em meio à translucidez dourada do céu, e as solenes imagens frontais parecem aludir a uma corte celestial, em vez de secular. Essa união da autoridade espiritual e política reflete com exatidão a "divindade do poder real" dos imperadores bizantinos.

Pintura e escultura

O desenvolvimento da pintura e escultura bizantinas após a era de Justiniano foi rompido devido à Questão Iconoclasta, que se iniciou com um decreto imperial de 726, proibindo as imagens religiosas, e que vigorou por mais de cem anos. As raízes do conflito eram muito profundas: no plano teológico envolviam a questão básica da relação entre o humano e o divino na pessoa de Cristo, enquanto social e politicamente refletiam uma luta pelo poder entre Estado e Igreja. O decreto conseguiu reduzir muito a produção de imagens sagradas, mas não foi capaz de eliminá-las totalmente, de modo que houve uma recupera-

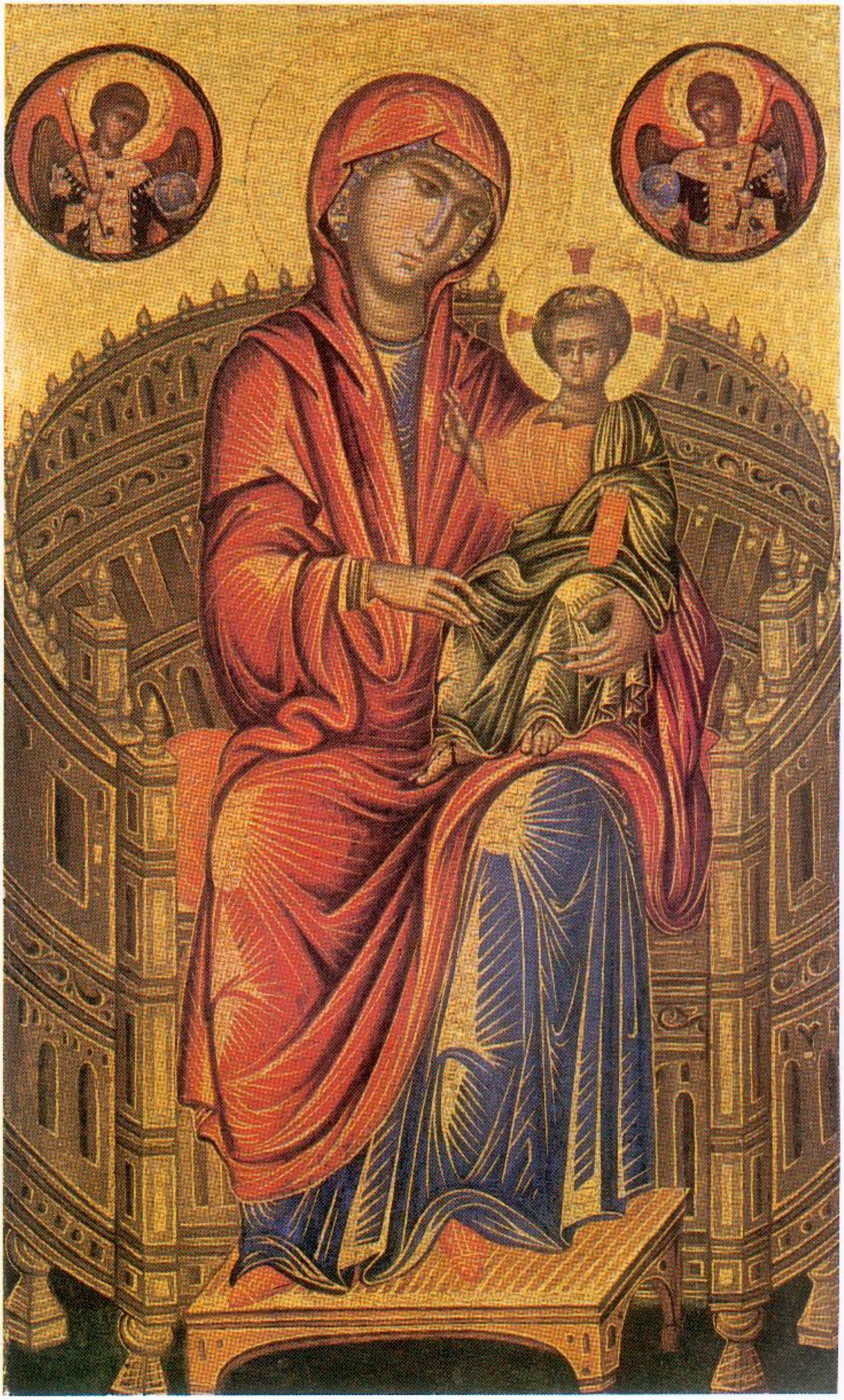


98. *A Crucificação.* Século XI. Mosaico. Igreja do Mosteiro, Dáfni, Grécia

ção bastante rápida após a vitória dos iconófilos, em 843. O iconoclasmo parece ter gerado um renovado interesse pela arte secular, que não foi atingida pela proibição. Isso talvez ajude a explicar o espantoso ressurgimento dos motivos da fase final do classicismo na arte da segunda Idade de Ouro.

As melhores obras da segunda Idade de Ouro mostram um classicismo que se fundiu harmoniosamente com o ideal espiritualizado de beleza humana que encontramos na arte do reinado de Justiniano. Entre elas, o mosaico da Crucificação, na igreja de Dáfni (fig. 98), tem uma fama especial. As figuras dignas e semelhantes a uma estátua parecem extraordinariamente orgânicas e graciosas, comparadas àquelas do mosaico de Justiniano em San Vitale (ver fig. 97). O aspecto mais importante de sua herança clássica, no entanto, é mais emocional do que físico; é o suave *pathos* transmitido por seus gestos e expressões faciais, um sofrimento nobre e contido, semelhante ao que encontramos pela primeira vez na arte grega do século V a.C. (ver pp. 59-60). A arte cristã primitiva não havia tido essa característica. Sua visão de Cristo enfatizava a sabedoria e o poder divinos do Salvador, em detrimento de Sua morte sacrificial. Em *A Crucificação* não mais encontramos o Cristo jovem e heróico que vimos nos relevos de Junius Bassus (ver fig. 91); a inclinação da cabeça, as linhas pendentes do corpo e a expressão de sofrimento constituem um poderoso apelo às emoções do observador. Esse traço de compaixão foi, provavelmente, a maior realização da arte bizantina tardia, mesmo considerando que suas possibilidades plenas não foram exploradas em Bizâncio, mas sim no Ocidente medieval.

Não que tenha desaparecido por completo da arte bizantina, mas após séculos de repetição os preciosismos formais, em vez do impacto expressivo, passaram a ser as características dominantes dessas imagens. A *Madona Entronizada* (fig. 99) é uma dessas obras. As dobras graciosas do panejamento e a expressão terna ainda estão presentes, mas tornaram-se estranhamente abstratas. O trono (que mais parece um Coliseu em miniatura) perdeu qualquer vestígio de uma sólida tridimensionalidade, bem como os corpos — embora os rostos ainda revelem alguma delineação. Com a cor dourada no plano de fundo e a mesma cor utilizada para realçar os pontos luminosos das formas, o efeito não pode ser considerado nem plano, nem espacial; pelo contrário, é transparente, pois o dourado do fundo brilha por toda parte, como se a pintura fosse iluminada por trás. Painéis como este, chamados de ícones (imagens sagradas), devem ser vistos como uma descendência estética dos mosaicos, mais do que como descendentes da tradição da pintura clássica em painéis, da qual se originam (ver fig. 82).



99. *Madona Entronizada.* Final do século XIII. Têmpera sobre painel, 0,81 m×0,49 m. Galeria Nacional de Arte, Washington, D. C. (Mellon Collection)

A Alta Idade Média no Ocidente

Quando pensamos nas grandes civilizações do passado, tendemos a fazê-lo em termos dos monumentos visíveis que passaram a simbolizar o caráter distintivo de cada uma delas: as pirâmides do Egito, por exemplo, o Partenon de Atenas e o Coliseu de Roma — todos ficaram famosos (ou mal afamados) devido ao papel que representaram na história de sua época. Segundo tal retrospecto, a Idade Média seria, sem dúvida, representada por uma catedral gótica. Temos muitas à nossa escolha, mas qualquer que seja a que escolhermos, sua localização será ao norte dos Alpes, embora em território que outrora pertenceu ao Império Romano. E, se derramássemos um balde de água diante da catedral, o curso dessa água acabaria por fluir rumo ao Canal da Mancha, e não para o Mediterrâneo. Esse é o mais importante fato isolado sobre a Idade Média: o centro de gravidade da civilização européia desviara-se para o que havia sido os limites do norte do mundo romano. O Mediterrâneo, que por tantos séculos fora a grande rota de intercâmbio cultural e comercial para todos os países ao longo de suas costas, tornara-se agora uma linha divisória, uma zona limítrofe.

No capítulo anterior, familiarizamo-nos com alguns dos acontecimentos que abriram o caminho para a transformação: a transferência da capital imperial para Constantinopla, a crescente separação entre a fé católica e a ortodoxa, e a decadência da metade ocidental do Império Romano, sob o impacto das invasões de tribos germânicas. No entanto, essas tribos, uma vez estabelecidas em sua nova terra, aceitaram a estrutura da fase final da civilização romana cristã: os novos estados que fundaram na costa norte da África e na Espanha, Gália e norte da Itália eram estados provinciais de características mediterrâneas, ao longo das fronteiras do Império Bizantino, sujeitos à influência de seu grande poderio militar, comercial e cultural. A reconquista das províncias perdidas do Ocidente continuou sendo um sério objetivo político dos imperadores bizantinos até a metade do século VII. Essa possibilidade deixou de existir quando uma nova força, completamente inesperada, fez sentir sua presença no Oriente: os árabes, sob a bandeira do Islã, estavam assolando as províncias bizantinas do Oriente Próximo e da África. Por volta de 732, um século após a morte de Maomé, haviam ocupado o norte da África, bem como a maior parte da Espanha, e ameaçavam anexar o sudoeste da França às suas conquistas.

Seria difícil exagerar o impacto do avanço fulminante do Islã sobre o mundo cristão. Ocupado demais para manter essa nova força à distância, em seu próprio quintal, o Império Bizantino perdeu suas bases no Mediterrâneo Ocidental. Exposta e desprotegida, a Europa Ocidental foi forçada a desenvolver seus próprios recursos políticos, econômicos e espirituais. A Igreja de Roma rompeu seus últimos laços com o Oriente, e procurou apoio no Norte germânico, onde o reino dos francos, sob a liderança da forte dinastia carolíngia, aspirava ao *status* de poder imperial no século VIII. Ao conferir a Carlos Magno o título de imperador, no ano 800, o Papa consagrou a nova ordem de coisas, colocando-se, e a toda cristandade ocidental, sob a proteção do rei dos francos e lombardos. Ele, no entanto, não se subordinou ao recém-criado imperador católico; a legitimidade deste último dependia do Papa, enquanto que até então havia vigorado o contrário (o imperador em Constantinopla sempre ratificara os Papas recém-eleitos). Esse dualismo interdependente entre a autoridade espiritual e política, entre Igreja e Estado, viria a distinguir o Ocidente tanto do Oriente ortodoxo quanto do Sul islâmico. Externamente, era simbolizado pelo fato de que, embora ao imperador fosse necessário ser coroado em Roma, ele não vivia ali; Carlos Magno construiu sua capital no centro desse forte poder, em Aachen, onde a Bélgica, a Alemanha e a Holanda se encontram hoje.

A IDADE DAS TREVAS

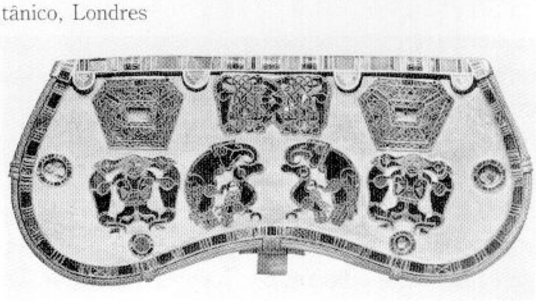
Os rótulos que utilizamos para os períodos históricos tendem a ser como os apelidos das pessoas: uma vez estabelecidos, é quase impossível mudá-los, mesmo que deixem de ser adequados. Aqueles que cunharam o termo "Idade Média" pensaram nos mil anos inteiros que vieram entre os séculos V e XV como uma idade das trevas, um intervalo vazio entre a Antigüidade Clássica e seu ressurgimento, a Renascença italiana. Desde então, nosso modo de ver a Idade Média mudou completamente: não mais pensamos no período como "envolto em trevas", mas como a "Idade da Fé". Com a difusão dessa nova e positiva concepção, a idéia de trevas ficou cada vez mais confinada à parte inicial da Idade Média, aproximadamente entre a morte de Justiniano e o reinado de Carlos Magno. Talvez devêssemos restringir a Idade das Trevas ainda mais: houve um grande fluxo de atividade naquelas trevas, enquanto a estrutura econômica, política e espiritual da Europa Ocidental estava sendo forjada. Além do mais, como veremos agora aqui, o mesmo período também deu origem a algumas importantes realizações artísticas.

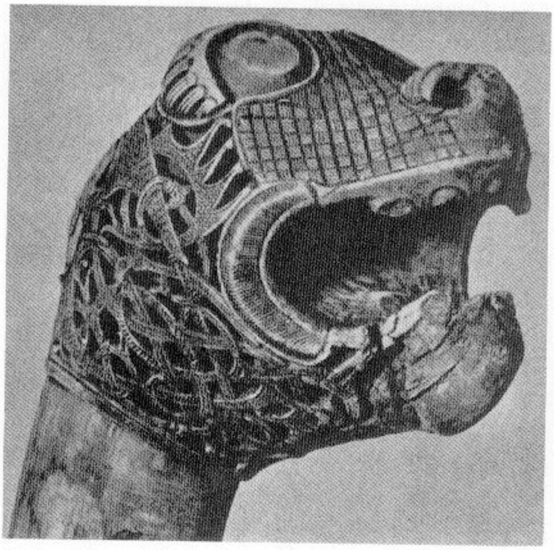
Germânicos

As tribos germânicas que haviam entrado na Europa Ocidental pelo leste durante os anos de decadência do Império Romano levavam consigo, em forma de bens de nômades que eram, uma tradição artística antiga e muito difundida: o chamado estilo animalista (ver p. 39). Exemplos desse estilo têm sido encontrados em forma de bronzes no Irã, e ouro no sul da Rússia. Uma combinação de formas abstratas e orgânicas, disciplina formal e liberdade imaginativa, tornou-se um importante elemento da arte celto-germânica da Idade das Trevas, como, por exemplo, o tampo de bolsa de ouro e esmalte (fig. 100) do túmulo de um rei da Anglia Oriental, que morreu em 654. Quatro pares de motivos estão simetricamente dispostos em sua superfície; cada qual tem seu próprio caráter distintivo, uma indicação de que os motivos foram incorporados a partir de fontes diversas. Um deles, o homem em pé entre dois animais frente a frente, tem na verdade uma longa história: vimo-lo pela primeira vez na figura 29 — um painel de mais de três mil anos. As águias lançando-se sobre os patos também remontam a muito tempo atrás, a motivos que dizem respeito aos carnívoros e suas vítimas. No entanto, o desenho bem acima deles é de origem mais recente. Apresenta animais em luta, sendo que suas caudas, pernas e mandíbulas alongam-se em faixas cujo desenho forma um complexo entrelaçamento. Faixas entrelaçadas, como recurso ornamental, tinham existido na arte romana e até mesmo mesopotâmica (ver fig. 29, tira inferior), mas sua combinação com o estilo animalista, como é mostrado aqui, parece ter sido uma invenção da Idade das Trevas.

Os trabalhos em metal, numa variedade de materiais e técnicas, com freqüência de uma habilidade extraordinariamente requintada, tinham sido o principal meio do estilo animalista. Esses objetos pequenos, duráveis e avidamente procurados, são responsáveis pela rápida difusão de seu repertório formal. Eles "migraram" não só em sentido geográfico, mas também técnica e artisticamente, para outros materiais — madeira, pedra, até mesmo iluminuras. Os espécimes em madeira, como seria de esperar, não sobreviveram em grande quantidade; a maioria vem da

100. Tampo de bolsa, da barca funerária de Sutton-Hoo. Antes de 655 d.C. Ouro com granadas e esmalte. Museu Britânico, Londres





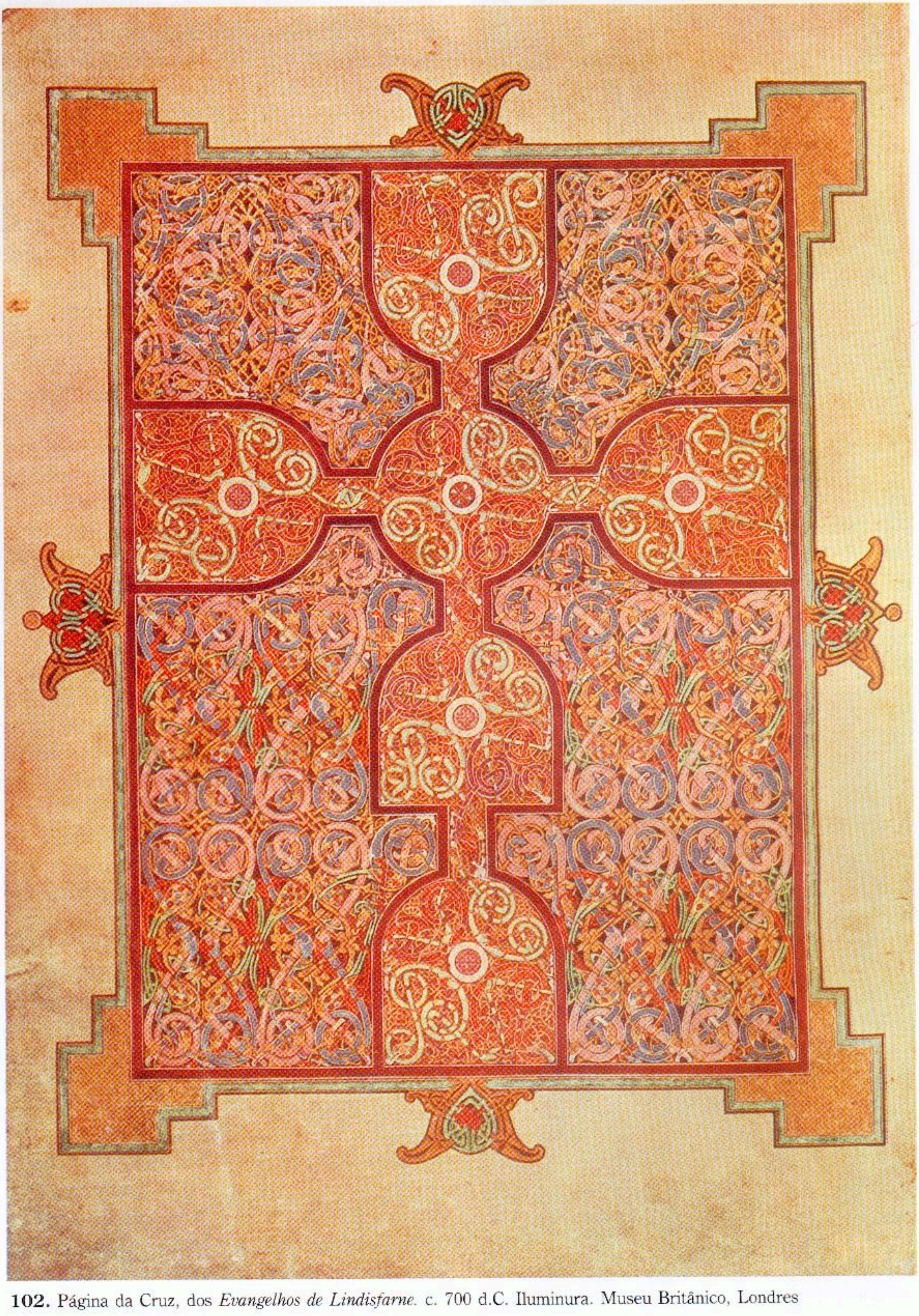
101. *Cabeça de Animal*, da barca funerária de Oseberg. c. 825 d.C. Madeira, altura: 0,12 m. Museu de Antigüidades da Universidade de Oslo

Escandinávia, onde o estilo animalista floresceu por mais tempo do que em qualquer outro lugar. A esplêndida cabeça de animal do início do século IX (fig. 101) é um poste terminal que foi encontrado, junto a muitos outros equipamentos, em um navio viking que afundou em Oseberg, no sul da Noruega. Como os motivos do tampo de bolsa, essa peça é de natureza particularmente heterogênea: o formato básico da cabeça é de um realismo surpreendente, assim como certos detalhes (dentes, gengivas, narinas), mas a superfície foi trabalhada com um entrelaçamento e desenhos geométricos que denunciam sua origem nos trabalhos em metal.

Irlandeses

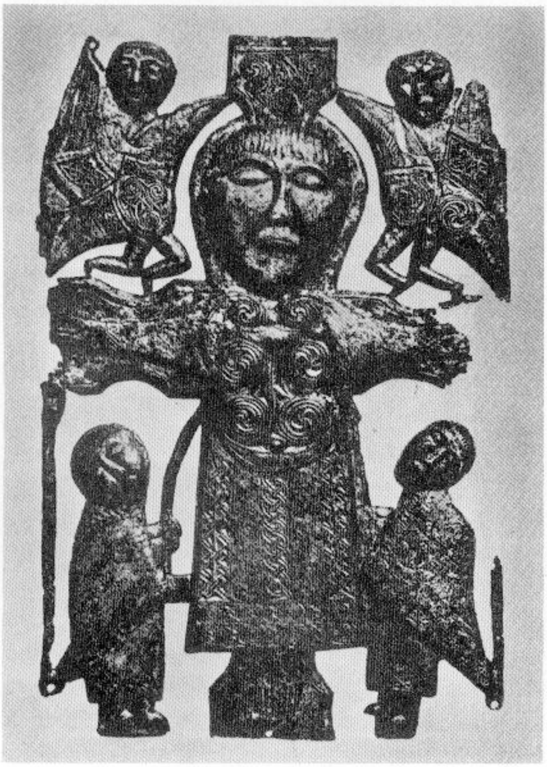
A versão germânica pagã do estilo animalista também se reflete nas primitivas obras de arte cristãs ao norte dos Alpes. No entanto, para entendermos como chegaram a ser criadas, temos primeiro que nos familiarizar com o importante papel representado pelos irlandeses, os quais, durante a Idade das Trevas, assumiram a liderança espiritual e cultural da Europa Ocidental. De fato, o período que vai de 600 a 800 d.C. merece a designação de Idade de Ouro da Irlanda. Ao contrário de seus vizinhos ingleses, os irlandeses nunca haviam sido parte do Império Romano: assim, os missionários que, vindos do sul, levaram até eles o Evangelho no século V, depararam-se com uma sociedade celta e, pelos padrões romanos, inteiramente bárbara. Os irlandeses aceitaram prontamente o cristianismo, que os colocou em contato com a civilização do Mediterrâneo, sem que, no entanto, se tornassem um povo sob a orientação de Roma. Pelo contrário, adaptaram aquilo que receberam, com um espírito vigoroso de independência local. A estrutura institucional da Igreja Romana, sendo essencialmente urbana, não se adaptava bem ao caráter rural da vida irlandesa. Os cristãos irlandeses preferiam seguir o exemplo dos santos dos desertos do norte da África e do Oriente Próximo, que haviam abandonado as tentações da cidade, em busca da perfeição espiritual na solidão das regiões ermas. Grupos desses ermitães, com um ideal comum de disciplina ascética, haviam fundado os primeiros mosteiros. Por volta do século V, os mosteiros haviam se espalhado até o Norte chegando à Bretanha ocidental, mas foi somente na Irlanda que o monasticismo tomou dos bispos o controle da Igreja. Ao contrário de seus protótipos do deserto, os mosteiros irlandeses logo se transformaram em sedes do aprendizado das artes; também desenvolveram um fervor missionário que levou os monges irlandeses a irem pregar aos pagãos, fundando mosteiros no norte da Bretanha e, também, no continente europeu. Esses irlandeses não só agilizaram a conversão da Escócia, norte da França, Holanda e Alemanha ao cristianismo, mas também estabeleceram o mosteiro como um centro cultural em todo o território europeu. Embora suas bases continentais já fossem, há muito, controladas pelos monges da ordem Beneditina, que nos séculos VII e VIII avançavam para o norte a partir da Itália, a influência irlandesa se faria sentir ainda por muitos séculos no seio da civilização medieval.

Para difundir o Evangelho, os mosteiros irlandeses tinham que produzir cópias da Bíblia e de outros livros cristãos em grande quantidade. Em suas oficinas de escrita (*scriptoria*) também se tornaram centros de realizações artísticas, pois um manuscrito contendo a Palavra de Deus era visto como um objeto sagrado cuja beleza visual de-



102. Página da Cruz, dos *Evangelhos de Lindisfarne*. c. 700 d.C. Iluminura. Museu Britânico, Londres via refletir a importância de seu conteúdo. Os monges irlandeses devem ter conhecido as iluminuras cristãs primitivas, mas nesse caso, também, como em tantos outros aspectos, desenvolveram uma tradição independente, ao invés de se limitarem a fazer cópias de seus modelos. Se, por um lado, as pinturas ilustrativas de acontecimentos bíblicos eram-lhes de pouco interesse, por outro lado dedicaram muitos esforços aos ornamentos decorativos. O mais belo desses manuscritos pertence ao estilo hiberno-saxão, combinando elementos celtas e germânicos, que floresceu nos mosteiros fundados pelos irlandeses na Inglaterra saxônia. A Página da Cruz dos *Evangelhos de Lindisfarne* (fig. 102) é uma imaginosa criação, de complexidade assustadora; o miniaturista, trabalhando com uma precisão de joalheiro, colocou nas divisões de sua estrutura geométrica um entrelaçamento de figuras animais tão denso e pleno de movimento contido, que as feras em luta no tampo de bolsa de Sutton Hoo parecem, em comparação, de uma simplicidade infantil. É como se o mundo do paganismo, incorporado em monstros terríveis e de garras afiadas, houvesse sido, aqui, subitamente domesticado pela autoridade suprema da Cruz. Para obter esse efeito, o artista teve que impor a si próprio uma disciplina severa. Suas "regras do jogo", por exemplo, exigem que as formas orgânicas e geométricas sejam mantidas isoladas, e que dentro das divisões com animais cada linha passe a fazer parte do corpo do animal, se nos dermos ao trabalho de fazê-lo voltar ao seu ponto de partida. Há também regras, complexas demais para serem abordadas aqui, que regem a simetria, efeitos de imagem refletida em espelho e repetições de cor e forma. Só tentando descobri-las é que podemos penetrar o espírito desse universo estranho e labiríntico.

103. *A Crucificação* (de uma capa de livro?). Século VIII. Bronze. Museu Nacional da Irlanda, Dublin



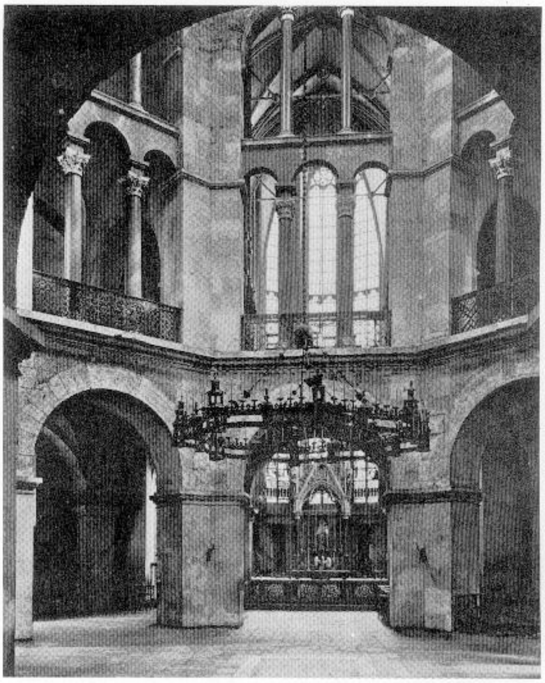
Entre as imagens descritivas que encontraram nos primitivos manuscritos cristãos, os iluminadores hiberno-saxões em geral apenas conservavam os símbolos dos quatro evangelistas, uma vez que podiam ser traduzidos sem dificuldade para sua linguagem ornamental. A placa ornamental de bronze (fig. 103), provavelmente feita para ser uma capa de livro, mostra quão desamparados ficavam quando tinham que copiar a imagem humana. Em sua tentativa de reproduzir uma composição cristã primitiva, o artista demonstrou uma profunda inabilidade para conceber o corpo humano como uma unidade orgânica, de modo que a figura do Cristo perde as proporções do corpo, no mais elementar dos sentidos; cabeça, braços e pés são elementos separados, ligados a uma forma central constituída de espirais, ziguezagues e faixas entrelaçadas. Nitidamente, há um grande abismo entre as tradições celto-germânicas e mediterrâneas, um abismo que o artista irlandês não sabia como ultrapassar. A mesma situação era dominante em qualquer parte, durante a Idade das Trevas; mesmo os lombardos, em solo italiano, não sabiam o que fazer com as imagens humanas.

ARTE CAROLÍNGIA

O Império edificado por Carlos Magno não durou muito. Seus netos dividiram-no em três partes, e mesmo nelas mostraram-se incapazes de um governo forte, de modo que o poder político reverteu à nobreza local. Em contraste, as realizações culturais de seu reinado revelaram-se muito mais duradouras; até mesmo esta página seria diferente sem elas, pois é impressa em letras cujas formas derivam da escrita dos manuscritos carolíngios. O fato de atualmente conhecermos estas letras como romanas, e não carolíngias, faz lembrar outro aspecto das reformas culturais patrocinadas por Carlos Magno: a compilação e cópia da antiga literatura romana. Os mais antigos textos remanescentes de muitos autores latinos clássicos podem ser encontrados nos manuscritos carolíngios, os quais, até pouco tempo, eram equivocadamente considerados romanos: em resultado, seus caracteres também foram chamados de romanos. Esse interesse pela preservação dos clássicos fazia parte de uma ambiciosa tentativa de restaurar a antiga civilização romana (ver também p. 110), juntamente com o título imperial. O próprio Carlos Magno teve um papel ativo nessa restauração, através da qual ele esperava inculcar as tradições de um passado glorioso nas mentes do povo semibárbaro de seu reino. Até certo ponto, o suficiente para nos deixar surpresos, ele foi bem-sucedido. Assim, a "restauração carolíngia" pode ser chamada de primeira fase — e, sob alguns aspectos, de fase mais importante — de uma verdadeira fusão entre o espírito celto-germânico e o do mundo mediterrâneo.

Arquitetura

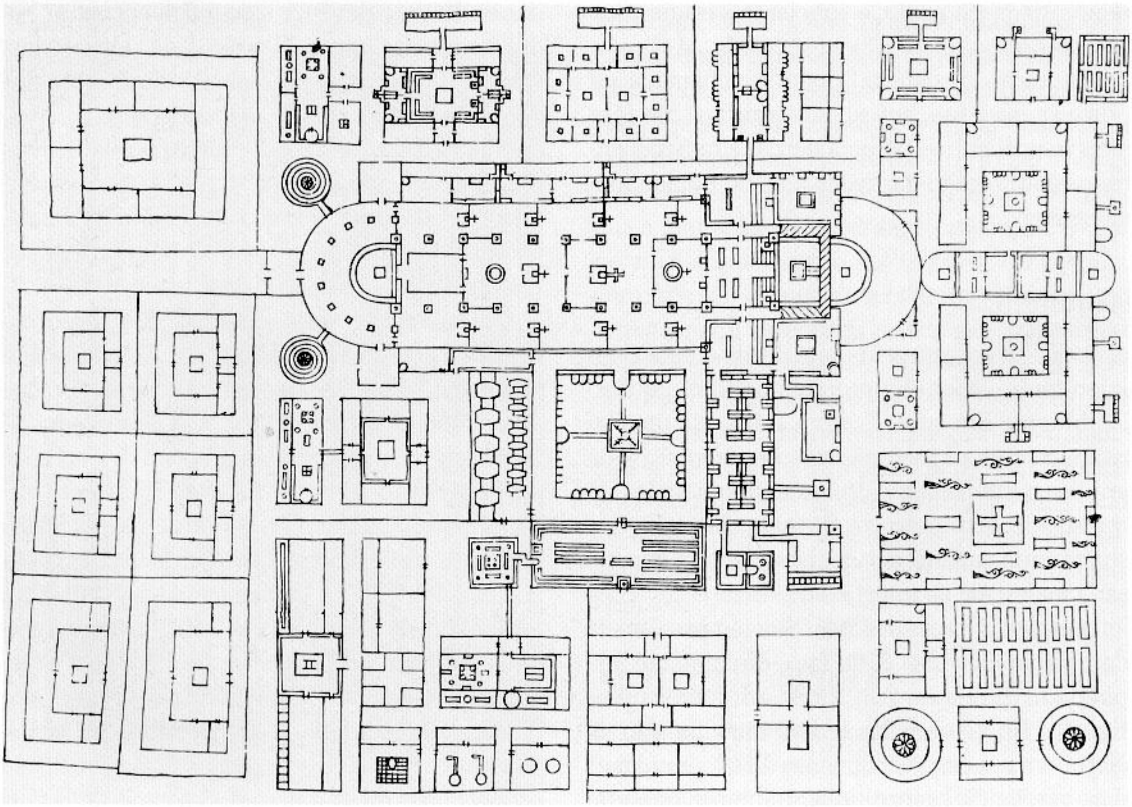
As belas-artes representaram, desde o início, um importante papel no programa cultural de Carlos Magno. Em suas visitas à Itália, ele familiarizara-se com os monumentos arquitetônicos da era constantiniana em Roma e com aqueles do reinado de Justiniano em Ravena; ele sentia que sua própria capital, em Aachen, deveria expressar a majestade do império através de edificações igualmente impressionantes. Sua famosa Capela do Palácio (fig. 104) é, de fato, diretamente inspirada na Igreja de San Vitale em Ravena (ver fig. 94). Erigir semelhante estrutura no solo do Norte era um empreendimento difícil: as colunas e as grades de bronze tinham que ser importadas da Itália, e deve ter sido difícil encontrar pedreiros especializados. O projeto, de Odo de Metz (provavelmente o primeiro arquiteto ao norte dos Alpes de cujo nome temos conhecimento), não é, de modo algum, uma mera cópia de seu modelo, mas sim uma vigorosa reinterpretação, com elementos estruturais ousados que delineiam e equilibram as divisões claras e objetivas de seu espaço interno.

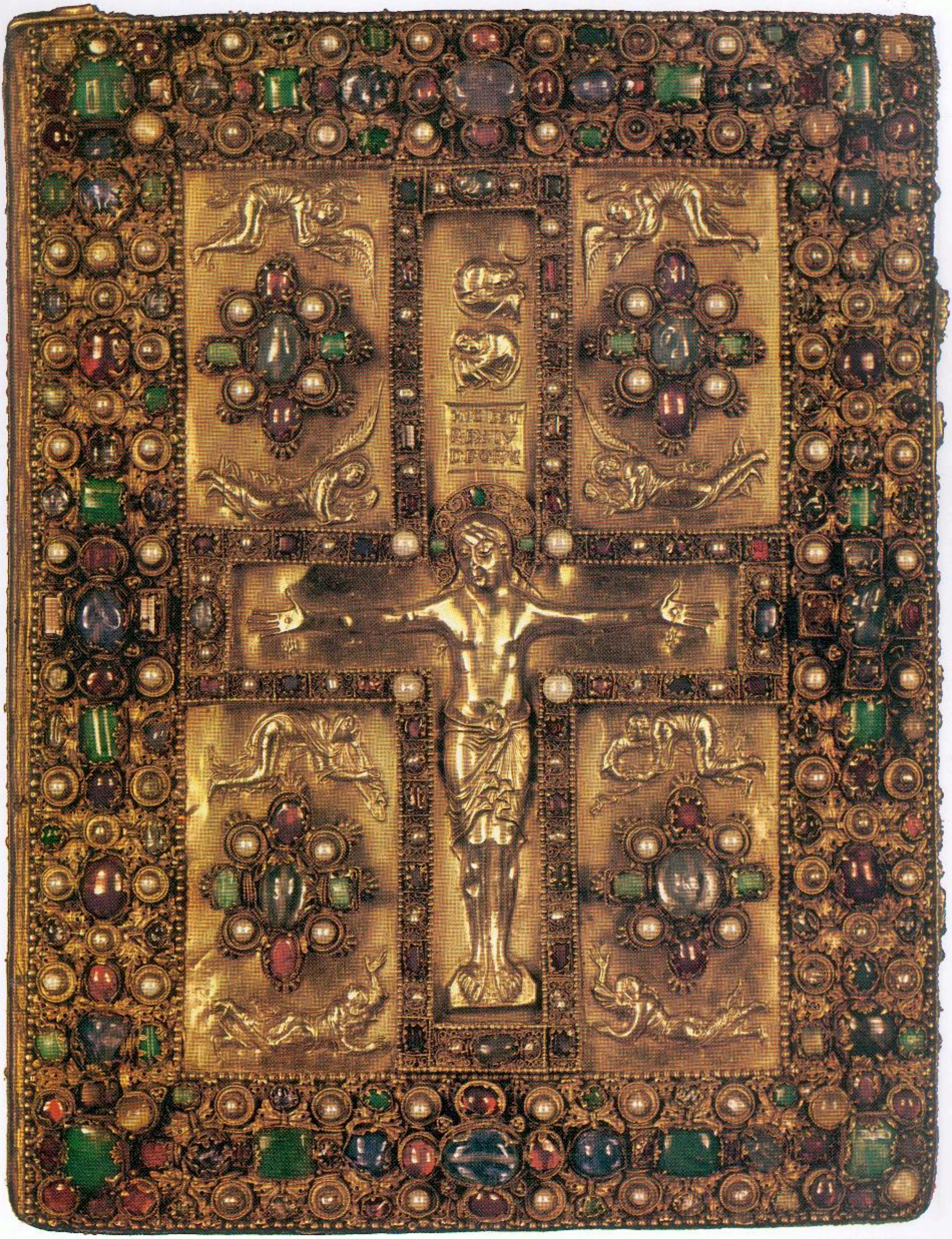


104. Odo de Metz. Interior. Capela do Palácio de Carlos Magno, Aachen. 792-805 d.C.

A importância dos mosteiros, que foram incentivados por Carlos Magno, é enfaticamente sugerida por um documento único que pertence ao período: o grande desenho de uma planta de um mosteiro, preservado na Biblioteca Capitular de Sankt Gallen, na Suíça (fig. 105). Suas características básicas parecem ter sido decididas em um concílio eclesiástico realizado próximo a Aachen, em 816-17, e em seguida essa cópia foi enviada ao abade de Sankt Gallen, para orientá-lo na reconstrução do mosteiro. Podemos vê-la, portanto, como um protótipo de planta a ser modificada de acordo com as necessidades locais. (Nossa reprodução apresenta as linhas exatas do original, mas omite as inscrições explicativas.) O mosteiro é uma unidade complexa e fechada em si mesma, ocupando um retângulo de cerca de 152,4 m por 213,36 m. A entrada principal, a oeste (à esquerda), passa por entre estábulos e uma hospedaria, e leva a um portão após o qual o visitante vê-se em um pórtico semicircular com colunatas, flanqueado por duas torres redondas que, elevando-se bem acima das outras construções anexas, devem ter tido uma aparência impressionante, enfatizando a igreja como o centro da comunidade monástica. A igreja é uma basílica com uma abside semicircular e um altar em cada extremidade, embora a extremidade leste seja enfatizada por uma capela-mor elevada (com degraus que levam a ela), precedida por um espaço parcialmente oculto da nave e disposto transversalmente a ela, que pode ser chamado de transepto — um termo que voltaremos a encontrar nas plantas de igrejas posteriores. A nave principal e as naves laterais, contendo inúmeros outros altares, não formam um espaço único e contínuo, mas são subdivididos em compartimentos por meio de biombos. Há várias entradas: duas ao lado da abside oeste e outras nos flancos norte e sul. Toda essa disposição reflete as funções de uma igreja de mosteiro, destinada às necessidades religiosas dos monges, e não a uma congregação de leigos. Próximo à igreja, ao sul, há um claustro com arcos e um poço ao meio; ao redor, agrupam-se os dormitórios dos monges (na face leste), uma sala de jantar e cozinha (face sul), e uma adega. As três grandes construções ao norte da igreja são uma casa de hóspedes, uma escola e a casa do abade. A leste ficam a enfermaria, os aposentos dos noviços, a capela, o cemitério (assinalado por uma grande cruz), um jardim e viveiros para galinhas e gansos. A face sul é ocupada por oficinas, celeiros e outros locais de trabalho. É desnecessário dizer que em lugar algum existe um mosteiro exatamente assim — nem mesmo em Sankt Gallen a planta foi posta em execução de acordo com o projeto no

105. Planta de um mosteiro. 819-30 d.C. Tinta sobre pergaminho. Biblioteca Capitular, Sankt Gallen, Suíça

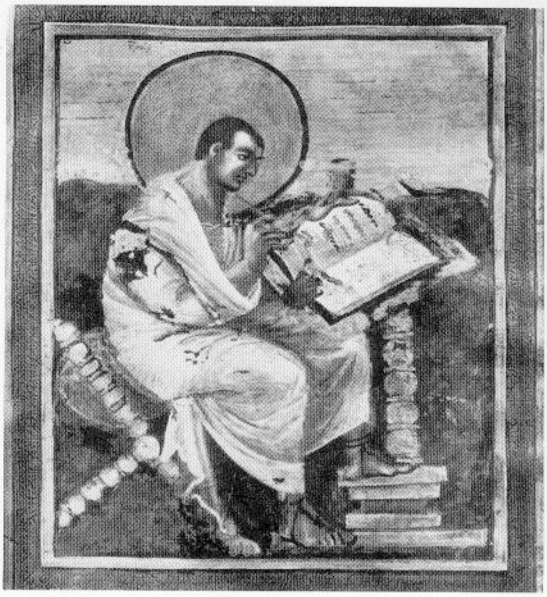




106. Frontispício dos Evangelhos de Lindau. c. 870 d.C. Ouro e pedras preciosas, 0,35 m × 0,26 m. Morgan Pierpont Library, Nova York papel — mas esse projeto dá-nos uma excelente idéia das características dessa espécie de estabelecimento ao longo de toda a Idade Média.

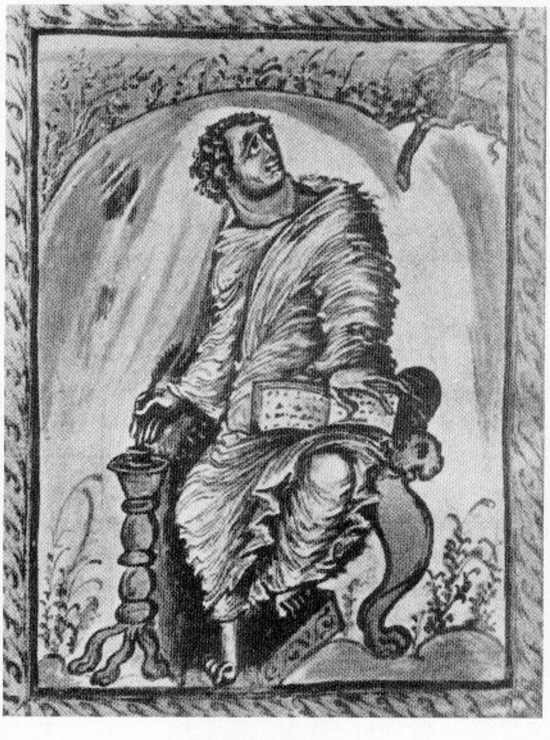
Manuscritos e capas de livros

Sabemos, a partir de fontes literárias, que as igrejas carolíngias continham murais, mosaicos e esculturas em relevo, mas tudo isso desapareceu quase por completo. No entanto, obras menores e de fácil transporte, inclusive livros, sobreviveram em quantidades consideráveis. Os *scriptoria* dos vários mosteiros tendiam a criar iluminuras que podem ser agrupadas em diferentes estilos, embora todos remontem aos modelos do Período Clássico Final. As que foram produzidas em Aachen, sob o olhar vigilante de Carlos Magno, aproximam-se muito dos originais. Ao examinarmos a pintura de São Mateus, de um manuscrito (fig. 107) supostamente encontrado no túmulo de Carlos Magno e, de qualquer forma, estreitamente ligado à sua corte em Aachen, achamos difícil acreditar que tal obra pudesse ter sido executada no norte da Europa, por volta do ano 800. Qualquer que tenha sido o artista — bizantino, italiano ou franco — ele mostra-se totalmente familiarizado com a tradição pictórica romana, inclusive pelo acanto na parte inferior da moldura, que enfatiza o aspecto de "janela" que tem a pintura. O *São Mateus* representa a fase mais ortodoxa do ressurgimento carolíngio; é o correspondente visual da cópia de um texto de uma obra da literatura clássica. Mas talvez ainda mais interessante, embora um tanto posterior, seja o *Evangeliário do Arcebispo Ebbo de Reims* (fig. 108). O *São Marcos* desse livro tem muitas características que nos recordarão o Cristo Entronizado do sarcófago de Junius Bassus (ver fig. 91), feito cerca de quinhentos anos antes: a posição sentada, com um pé à frente, o panejamento diagonal da parte superior da toga, o rosto de traços quadrangulares, até mesmo as mãos, uma delas segurando um pergaminho ou códice, e a outra com uma pena de ave para escrever, acrescida ao que outrora teria sido um gesto expositivo; mesmo o trono no qual o Cristo está sentado, na escultura mais antiga, tem exatamente o mesmo tipo de pernas em forma de animais do assento de São Marcos. Mas, agora, a figura está cheia de uma energia eletrizante que põe tudo em



107. *São Mateus*, do *Evangeliário de Carlos Magno*, c. 800 d.C. Museu de História da Arte, Viena

108. *São Marcos*, do *Evangeliário do Arcebispo Ebbo de Reims*. 816-35 d.C. Iluminuras. Biblioteca Municipal de Epernay, França



movimento; o drapeado das roupas ondula, as colinas elevam-se, num movimento ascendente no plano de fundo, a vegetação parece agitada por um furacão, e mesmo o desenho em forma de folha do acanto da moldura adquire um caráter estranho e flamejante. O próprio evangelista transformou-se de um filósofo romano em um homem tomado pelo arrebatamento da inspiração divina, um instrumento para o registro da Palavra de Deus. Essa dependência da Vontade do Senhor, tão poderosamente expressa aqui, assinala o contraste entre as imagens clássica e medieval do Homem. Mas a forma de expressão — o dinamismo do traço que diferencia nossa miniatura de seus predecessores clássicos — faz lembrar o movimento impetuoso que encontramos na ornamentação dos manuscritos irlandeses da Idade das Trevas.

A influência da escola de Reims pode ainda ser sentida nos relevos da capa adornada com jóias dos *Evangelhos de Lindau* (fig. 106), uma obra do terceiro quartel do século IX. Essa obra-prima de ourivesaria mostra quão esplendidamente a tradição celto-germânica de trabalhos em metal da Idade das Trevas adaptou-se ao ressurgimento carolíngio. Os principais agrupamentos de pedras semipreciosas não estão colocados diretamente sobre o fundo em ouro, mas erguidas sobre garras ou pequenas torres em forma de arcada, de tal forma que a luz pode penetrar por baixo e fazê-los brilhar. Bastante interessante, também, é o fato de o Cristo crucificado não demonstrar sinais de dor ou morte, o que, juntamente com Seu rosto jovem e imberbe, leva-nos mais uma vez de volta ao espírito das primitivas imagens cristãs do Salvador, até então intocadas pela agonia humana. Em vez de pender, Ele parece estar em pé. Seus braços abrem-se muito, naquilo que quase se poderia chamar de um gesto de boas-vindas. Não era ainda concebível dotá-Lo de sofrimento humano, embora os meios expressivos para tanto já fossem disponíveis, como se pode perceber pelas figuras consternadas que O cercam.

ARTE OTONIANA

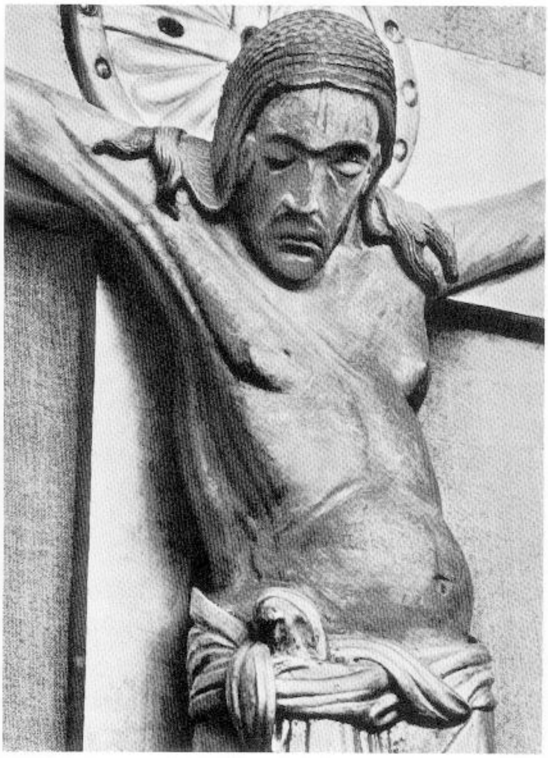
Em 870, mais ou menos na época em que a capa dos *Evangelhos de Lindau* foi feita, o que ainda restava do império de Carlos Magno era governado por dois de seus netos: Carlos, o Calvo, o rei franco das terras a oeste, e Luís, o Germânico, o rei franco das terras a leste, cujos domínios correspondiam aproximadamente à França e Alemanha atuais. No entanto, seu poder era tão fraco que a Europa continental ficou, uma vez mais, exposta às invasões. Ao sul, os muçulmanos prosseguiam com sua devastação; os eslavos e os magiares avançavam pelo leste, enquanto os vikings da Escandinávia assolavam o norte e o oeste. Esses normandos (ancestrais dos dinamarqueses e noruegueses atuais) já vinham invadindo a Irlanda e a Bretanha pelo mar desde o final do século VIII; dessa vez, invadiram também o noroeste da França, ocupando a área que, desde então, passou a ser chamada de Normandia. Uma vez ali estabelecidos, logo adotaram a civilização carolíngia e o cristianismo, e a partir de 911 seus líderes foram reconhecidos como duques, nominalmente sujeitos à autoridade do rei da França. Durante o século XI, os normandos tiveram um papel de grande importância na formação do destino político e cultural da Europa, com Guilherme, o Conquistador, sendo coroado rei na Inglaterra, enquanto outros nobres normandos expulsavam os árabes da Sicília e os bizantinos do sul da Itália. Ao mesmo tempo, na Alemanha, após a morte do último monarca carolíngio em 911, o centro do poder político transferira-se para o norte, na Saxônia. Os reis saxões (919-1024) restabeleceram, então, um forte governo central; o maior deles, Oto I, também ressuscitou as ambições imperiais de Carlos Magno. Após casar-se com a viúva de um rei lombardo, ampliou seu poder sobre a maior parte da Itália e fez-se coroar imperador pelo Papa, em 962. A partir de então, o Sagrado Império Romano passaria a ser uma instituição germânica. Ou, talvez, devêssemos chamá-lo de um sonho germânico, pois os sucessores de Oto nunca foram capazes de consolidar sua pretensão à soberania ao sul dos Alpes. No entanto, essa pretensão teve conseqüências importantes, pois levou os imperadores germânicos a séculos de conflitos com o papado e governantes italianos locais, estabelecendo uma relação de amor e de ódio entre o norte e o sul cujos ecos podem ser sentidos ainda hoje.

Escultura

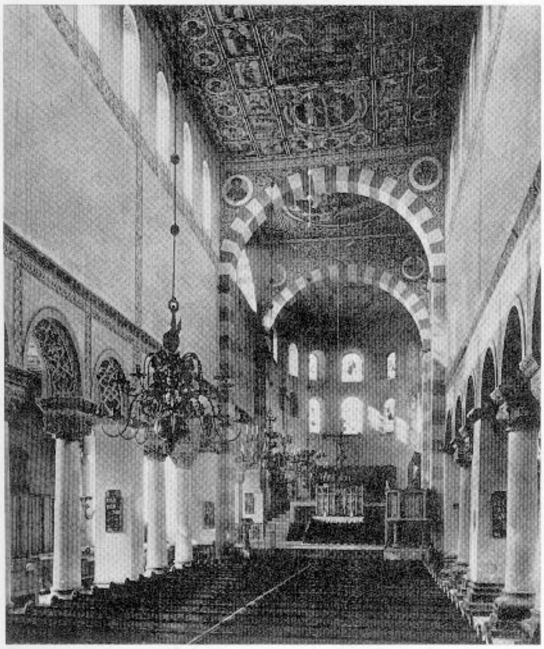
Durante o período otoniano, a partir de meados do século X até o XI, a Alemanha era a nação líder da Europa, tanto política quanto artisticamente. As realizações germânicas nessas duas áreas começaram como uma restauração das tradições carolíngias, mas logo desenvolveram características novas e originais. Estas últimas podem ser plenamente apreendidas se compararmos o Cristo da capa dos *Evangelhos de Lindau* (ver fig. 106) com o *Crucifixo de Gereão* (fig. 109) na Catedral de Colônia. As duas obras são separadas por um intervalo de pouco mais de cem anos, mas o contraste entre ambas sugere um maior espaço de tempo. No *Crucifixo de Gereão* encontramos uma imagem do Salvador que é nova para a arte ocidental, embora um movimento ainda contido, voltado para essa interpretação (ver fig. 98), já se fizesse notar um pouco antes, na arte bizantina. Ao fazermos tal afirmação não estamos diminuindo o gênio do escultor otoniano, e nem deve nos surpreender o fato da influência oriental ter sido forte na Alemanha dessa época, pois Oto II casara-se com uma princesa bizantina, estabelecendo uma ligação direta entre as duas cortes imperiais. Coube ao escultor alemão transformar o delicado *pathos* da imagem bizantina em termos de uma escultura de maiores dimensões, dotada de um realismo expressivo que tem sido, desde então, a força principal da arte alemã. Como ele terá chegado a essa surpreendente concepção? Especialmente ousada é a forma protuberante do pesado corpo, que faz o esforço físico dos braços e ombros parecer quase insuportavelmente real. Os traços angulosos e profundamente vincados do rosto são uma máscara de agonia da qual toda vida já se esvaiu. A difusa presença do Espírito, tão nova e surpreendente no *São Marcos* dos *Evangelhos de Ebbo* (ver fig. 108) adquire um maior significado quando comparada a essa visualização gráfica de sua partida.

Arquitetura

Oto III, tutor do filho e herdeiro de Oto II, era um clérigo de nome Bernward que mais tarde tornou-se bispo de Hildesheim, onde ordenou a construção da Igreja da Abadia Beneditina de São Miguel (cujo interior é mostrado na fig. 110). A planta (fig. 111), com seus dois coros e entradas laterais, lembra a igreja do mosteiro da planta de Sankt Gallen (ver fig. 105). Na Igreja de São Miguel, no entanto, a simetria foi levada muito mais longe: não só há dois transeptos idênticos, com torres transversais e pequenas torres com degraus, mas também os suportes da arcada da nave não são uniformes, consistindo de pares de colunas separados por pilares quadrados. Esse sistema alternado divide a arcada em três unidades iguais, cada uma com três aberturas; a primeira e terceira unidades têm correlação com as entradas, sendo assim um eco do eixo dos transeptos. Uma vez que, além do mais, as naves laterais e a nave principal são de uma largura incomum em relação ao seu comprimento, a intenção de Bernward deve ter sido obter um equilíbrio harmonioso entre os eixos longitudinal e transversal ao longo de toda a estrutura. O coro

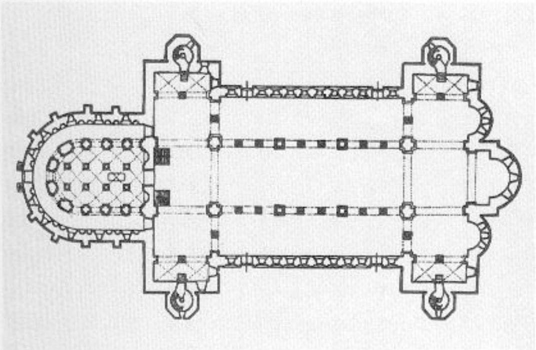


109. *O Crucifixo de Gereão.* c. 975-1000 d.C. Madeira, altura: 1,88 m. Catedral de Colônia



110. Interior (vista para o lado oeste, antes da Segunda Guerra Mundial). Igreja de São Miguel, Hildesheim, 1001-35

111. Planta reconstruída da Igreja de São Miguel, Hildesheim

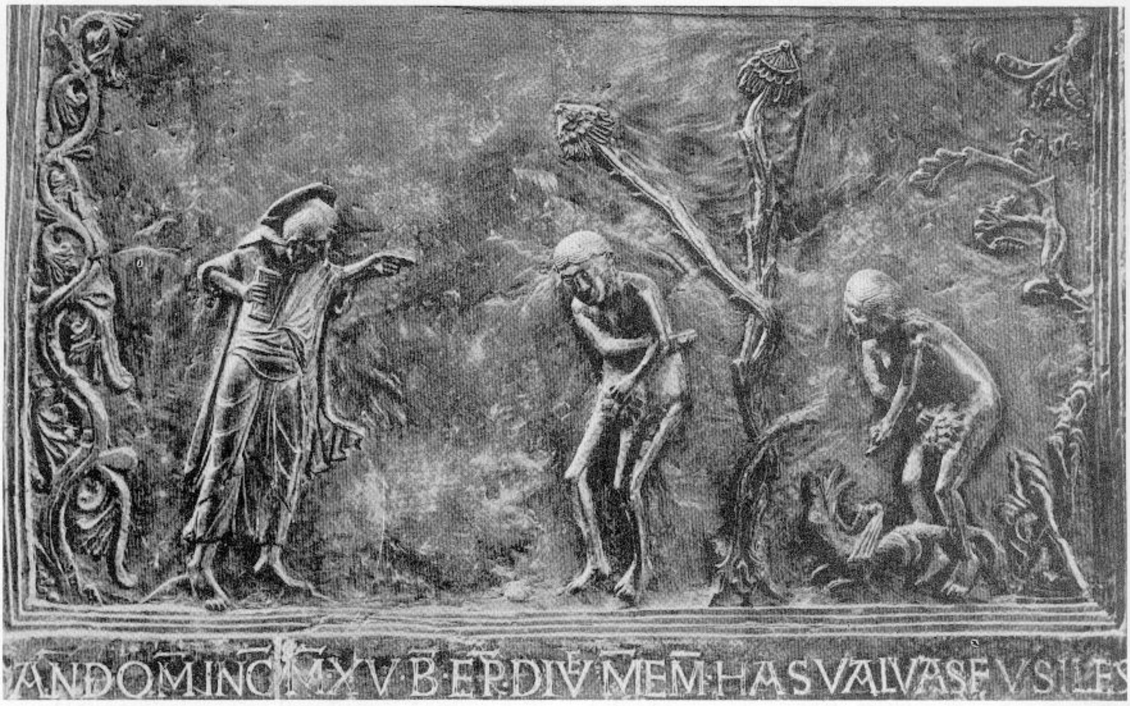


da face oeste foi elevado acima do nível do restante da igreja, de modo a acomodar uma capela semi-subterrânea, ou cripta, aparentemente um santuário especial para São Miguel, no qual se podia entrar tanto pelo transepto quanto pela face oeste.

Podemos avaliar quanta importância o próprio Bernward atribuía à cripta da Igreja de São Miguel por ter encomendado duas portas de bronze suntuosamente esculpidas, as quais provavelmente destinavam-se às duas entradas que levavam do transepto ao deambulatório (foram terminadas em 1015, ano em que a cripta foi consagrada). A idéia de encomendar um par de grandes portas de bronze para a igreja pode ter-lhe surgido em resultado de uma visita a Roma, onde antigos exemplares existiam, talvez até mesmo bizantinos. As portas de Bernward eram, no entanto, diferentes daquelas; são divididas em seções horizontais, e não em painéis verticais, e cada uma das seções contém uma cena bíblica em alto-relevo. Nosso detalhe (fig. 112) mostra Adão e Eva após a Queda. Logo abaixo, em letras incrustadas que são notáveis por seu caráter romano clássico, encontra-se uma parte da dedicatória, com a data e o nome de Bernward. Nessas figuras não encontramos nada do espírito monumental do *Crucifixo de Gereão*: parecem muito menores do que na verdade são, o que torna possível confundi-las com uma peça de ourivesaria como a capa dos *Evangelhos de Lindau*. A composição inteira deve ter-se originado de uma iluminura: os tufos da vegetação estranhamente estilizada têm muito em comum com o movimento distorcido e sinuoso que nos lembra as miniaturas irlandesas. No entanto, a história é transmitida com objetividade e força expressiva esplêndidas. O dedo acusador do Senhor, visto contra a superfície vazia do fundo, é o ponto central do drama; volta-se para um Adão paralisado pelo medo, que atribui a culpa à sua companheira, enquanto esta, por sua vez, a atribui à serpente em forma de dragão a seus pés.

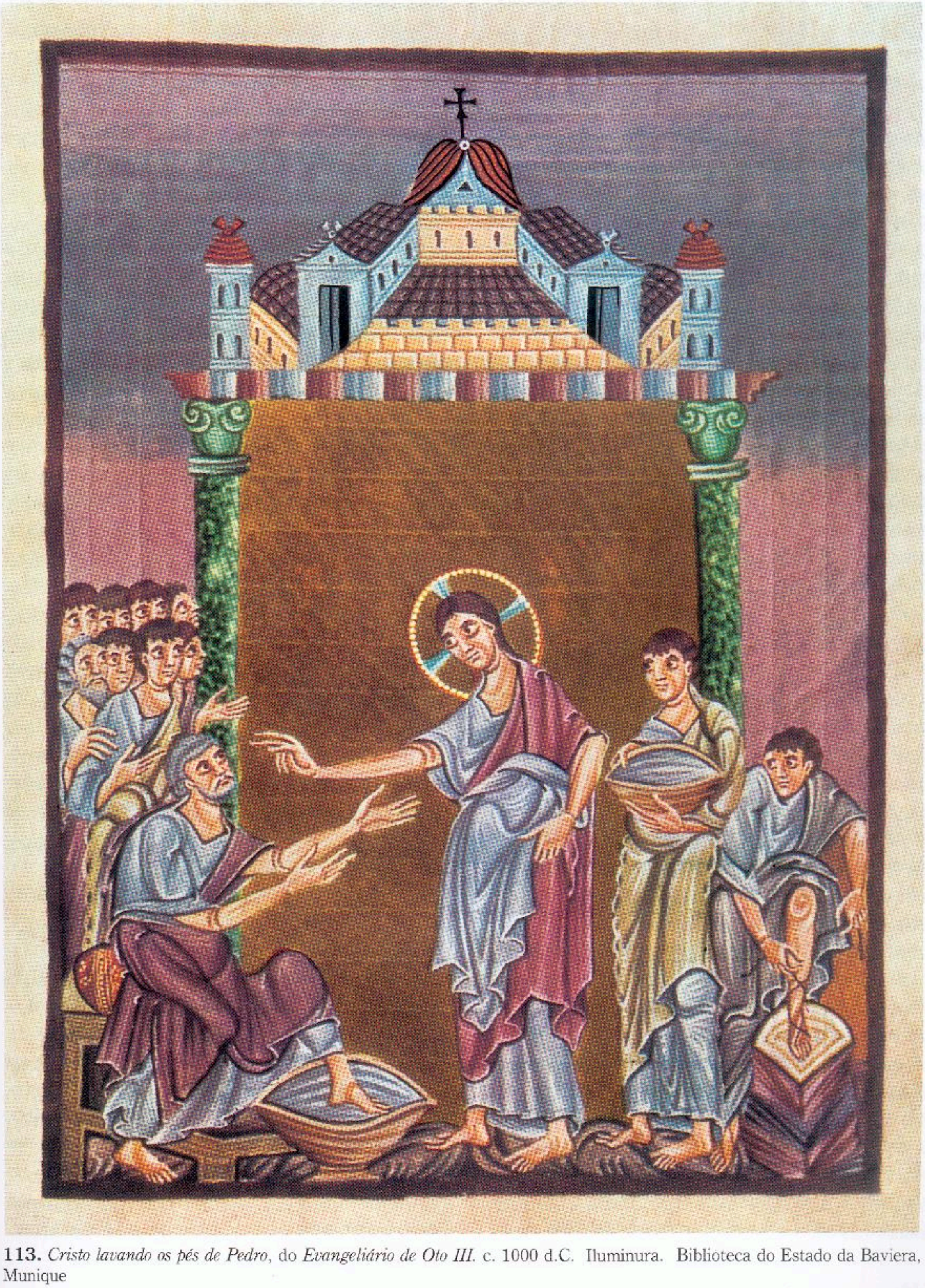
Manuscritos

A mesma intensidade de expressão e gesto caracteriza a pintura dos manuscritos otonianos, que funde os elementos carolíngios e bizantinos em um novo estilo, de força e alcance extraordinários. Talvez sua mais perfeita realização — e uma das maiores obras-primas da arte medieval — seja o *Evangeliário de Oto III*, do qual reproduzimos a cena do Cristo lavando os pés dos Discípulos (fig. 113). Há nela ecos da pintura primitiva, filtrada através da arte bizantina; os suaves tons de pastel do fundo fazem lembrar o ilusionismo das paisagens romanas (ver fig. 81), e a moldura arquitetônica ao redor do Cristo é um descendente tardio do tipo de perspectivas arquitetônicas pintadas que decoravam as



112. *Adão e Eva Repreendidos pelo Senhor*, das portas do Bispo Bernward para a Igreja de São Miguel, 1015. Bronze, 0,585 m×0,11 m. Hildesheim

casas de Pompéia (ver fig. 82). Fica óbvio que esses elementos foram mal compreendidos pelo artista otoniano que, no entanto, lhes deu uma nova função: o que fora outrora uma paisagem arquitetônica, torna-se agora a Cidade Celestial — a Morada do Senhor, impregnada de espaço celeste, visto contra o espaço atmosférico terrestre do exterior. As figuras passaram por uma transformação semelhante: na arte clássica, essa composição tinha sido usada para representar um médico tratando de seu paciente. Agora, São Pedro toma o lugar do sofredor, e Cristo — ainda imberbe e jovem — o do médico. Uma mudança de ênfase, da ação física para a espiritual, é transmitida não somente através de posturas e gestos, mas também por meio de relações irreais de escala: Cristo e São Pedro são maiores do que as outras figuras; o braço "ativo" de Cristo é mais longo que o "passivo", e os oito Discípulos, que apenas observam, foram comprimidos em um espaço tão reduzido que só tomamos consciência deles como uma grande quantidade de olhos e de mãos. Mesmo o aglomerado de pessoas da arte primitiva cristã, de onde essa obra se origina (ver fig. 88), não é tão literalmente imponderável assim.



113. *Cristo lavando os pés de Pedro*, do *Evangeliário de Oto III.* c. 1000 d.C. Iluminura. Biblioteca do Estado da Baviera, Munique

Arte românica

Ao rever todos os períodos de que tratamos até agora neste livro, o leitor atento ficará surpreso ao verificar que muitos dos "rótulos" utilizados para designar a arte de um determinado lugar e período seriam igualmente adequados para uma história geral da civilização. Foram tomados de empréstimo à tecnologia (por exemplo, Idade da Pedra, ou Idade do Bronze), geografia, etnologia ou religião, embora em nosso contexto também designem estilos artísticos. Essa regra tem duas exceções notáveis: Arcaico e Clássico são, basicamente, termos que definem estilos; referem-se a qualidades formais e não ao contexto em que essas formas foram criadas. Por que não temos mais termos desse tipo? Na verdade, temos — mas somente no que diz respeito à arte dos últimos novecentos anos. Os homens que primeiro conceberam a história da arte como uma evolução de estilos partiram da convicção de que a arte, ao longo de sua evolução, já havia atingido um clímax sem paralelo: a arte grega, da época de Péricles à de Alexandre, o Grande. Dão a esse estilo o nome de Clássico (isto é, perfeito). Tudo o que veio antes foi chamado de Arcaico — ainda antigo e preso à tradição, mas empenhando-se na direção certa. O estilo que veio em seguida ao apogeu não mereceu um nome especial, uma vez que não possuía qualidades positivas próprias, sendo simplesmente um eco ou decadência da arte clássica. Os primeiros historiadores da arte medieval observaram um modelo semelhante; para eles, o grande clímax foi o estilo Gótico (no entanto, o termo foi inventado por apreciadores da arte clássica, e com ele pretendia-se indicar que a arte medieval era obra dos Godos, ou Bárbaros). Essa arte floresceu do século XIII ao século XV. Para tudo que não fosse ainda gótico, criaram o termo "Românico", e, ao fazê-lo, pensavam principalmente na arquitetura: as igrejas pré-góticas, observaram, eram de arco pleno, sólidas e pesadas, muito semelhantes ao antigo estilo romano de construção, em oposição aos arcos ogivais e à majestosa luminosidade das estruturas góticas.

Nesse sentido, toda arte medieval anterior a 1200 poderia ser chamada de românica, se mostrasse qualquer ligação com a tradição mediterrânea. Mas, em geral, isso só acontecia quando um governante ambicioso, como Carlos Magno, sonhava reconstituir o Império Romano e tornar-se imperador, com toda a gloriosa pompa do passado. Essas restaurações clássicas nasciam e declinavam de acordo com o destino político das dinastias que as patrocinavam. No entanto, o estilo a que se dá o nome de *Românico* tinha uma base muito mais ampla: surgiu mais ou menos na mesma época em toda a Europa Ocidental, abarcando um conjunto de estilos regionais distintos, embora sob muitos aspectos estreitamente relacionados entre si e sem uma única fonte central. Nisso assemelhava-se muito à arte da Idade das Trevas que, como indicamos, vagueava por toda a Europa Central e do Norte com as tribos nômades provenientes da Ásia, modificando-se através da assimilação de características locais ou dando um novo uso às formas antigas.

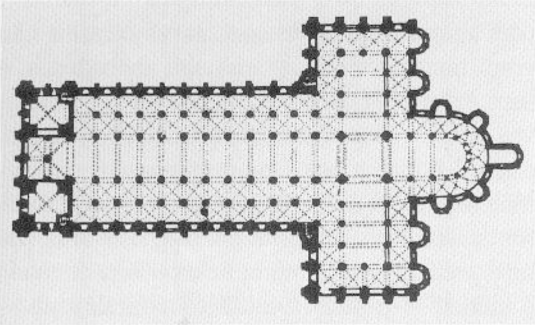
A fusão de todos esses componentes em um estilo coerente durante a segunda metade do século XI não foi realizada por uma única força, mas por uma variedade de fatores que resultaram em uma nova explosão de vitalidade em todo o Ocidente. O cristianismo finalmente triunfara em toda a Europa; a ameaça da invasão de culturas hostis através de suas fronteiras externas havia sido repelida, fosse porque sua energia chegara ao fim ou porque tivessem sido conquistadas ou assimiladas. Havia um crescente espírito de entusiasmo religioso que se refletia no movimento cada vez maior das peregrinações aos lugares sagrados e que culminou, a partir do ano de 1095, nas Cruzadas para libertar a Terra Santa. Igualmente importantes foram a reabertura das rotas comerciais do Mediterrâneo pelas frotas de Veneza, Gênova e Pisa e o reflorescimento do comércio e atividade manufatureira, com o conseqüente desenvolvimento da vida urbana. Durante o equilíbrio instável da Baixa Idade Média, as cidades do Império Romano do Ocidente tinham sofrido uma grande diminuição (a população de Roma, que era aproximadamente um milhão de habitantes no ano de 300 d.C., caiu para menos de cinqüenta mil); algumas ficaram completamente desertas. A partir do século XI, começaram a recuperar sua importância; novas cidades surgiam por toda parte, e uma classe média urbana, constituída de artesãos e mercadores estabeleceu-se entre os camponeses e a aristocracia rural. Sob muitos aspectos, então, a Europa Ocidental entre os anos de 1050 e 1200 d.C. tornou-se, de fato, muito mais "românica" do que havia sido desde o século VI, recuperando algumas formas de intercâmbio comercial, bem como as características urbanas e o poderio militar dos antigos tempos imperiais. Faltava-lhe, na verdade, uma autoridade política central (mesmo o Império de Oto I não se estendia, a oeste, para muito além de onde se encontra a Alemanha atual), mas o centralismo da autoridade espiritual do Papa tomara seu lugar, até certo ponto, como força unificadora. O exército internacional que, atendendo ao apelo do Papa Urbano II, realizara a primeira Cruzada, era mais poderoso do que qualquer exército que um governante secular pudesse ter recrutado para aquele objetivo.

ARQUITETURA

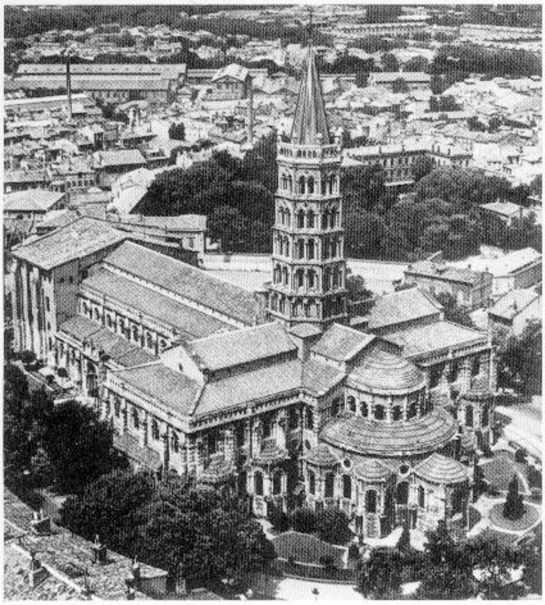
A aceleração da energia, voltada tanto para os empreendimentos espirituais quanto seculares, é responsável pela maior transformação que reconhecemos na arquitetura românica: o surpreendente número de novas construções iniciadas em toda a Europa, mais ou menos na mesma época. Um monge do século XI, Raul Glaber, sintetizou isso muito bem ao exclamar triunfantemente que o mundo estava "vestindo um manto de igrejas brancas". Essas igrejas não só eram mais numerosas do que as da Baixa Idade Média, mas também, em geral, eram maiores, mais harmoniosamente articuladas e mais "romanas", pois agora os tetos de suas naves centrais não eram mais de madeira, mas sim abobadados, e seus exteriores, ao contrário das igrejas primitivas cristãs, bizantinas, carolíngias e otonianas, eram decorados tanto com ornamentos arquitetônicos quanto com esculturas. Os monumentos românicos mais importantes distribuíam-se por uma área que podia muito bem ter representado o mundo — o mundo católico, naturalmente — para Raul Glaber: do norte da Espanha à Renânia, da fronteira entre Escócia e Inglaterra até a Itália Central. A produção mais rica, a maior variedade de tipos regionais e as idéias mais ousadas encontram-se na França. Se somarmos a esse grupo os edifícios destruídos ou desfigurados, de cujo projeto original só tomamos conhecimento através da pesquisa arqueológica, teremos uma riqueza de invenção arquitetônica que não encontra paralelo em nenhuma das eras anteriores.

Sudoeste da França

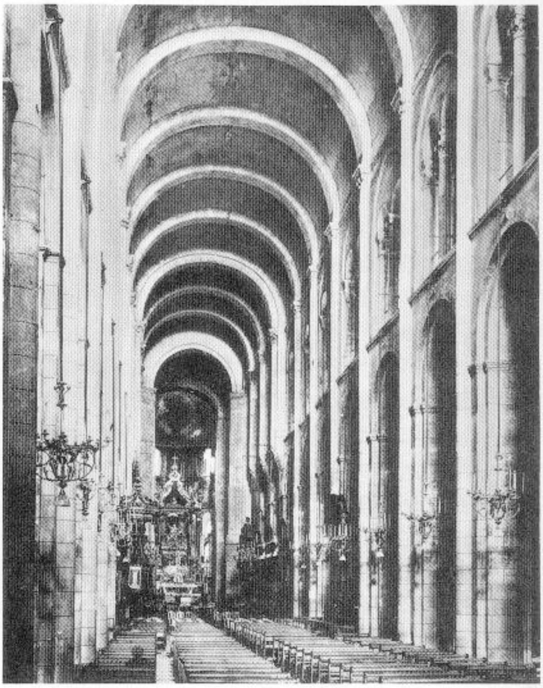
Comecemos nossa amostra — não poderá ser mais do que isso — com Saint-Sernin, na cidade de Toulouse, no sul da França (figs. 114, 115 e 116). A planta nos surpreende de imediato, por ser muito mais complexa e mais plenamente integrada do que as plantas das estruturas mais antigas, com a possível exceção de Santa Sofia. Sua forma é a de uma expressiva cruz latina, do tipo que aparece na semicúpula de mosaicos em Sant'Apollinare (ver fig. 87), com a haste mais longa do que as outras três partes proeminentes (a cruz grega, usada como símbolo da Igreja Ortodoxa do Oriente, tem todos os braços do mesmo comprimento, de forma muito semelhante à cruz inscrita em um círculo que vimos nas pinturas cristãs primitivas; ver fig. 85). A nave central é o espaço de maiores dimensões, mas é ampliada pelos braços transversais (o chamado transepto), onde podia-se acomodar um maior número de peregrinos durante o ritual sagrado, que se concentrava no menor de todos os compartimentos, a abside na extremidade leste. Ao contrário da planta da igreja do mosteiro em Sankt



114. (à esquerda) Planta da Igreja de Saint-Sernin (segundo Conant), Toulouse



115. (embaixo à esquerda) Igreja de Saint-Sernin (vista aérea), Toulouse, c. 1080-1120



116. (embaixo à direita) Nave central e capela-mor, Igreja de Saint-Sernin, Toulouse

Gallen (ver fig. 105), onde os altares e capelas para as devoções especiais espalham-se, de modo muito uniforme, por todo o recinto, e onde o transepto, embora identificável, tende a fundir-se com o espaço reservado ao altar na extremidade leste, essa igreja foi claramente planejada para acomodar grandes multidões de fiéis. A nave central é flanqueada por duas naves laterais de cada lado; a nave lateral interna continua, acompanhando o movimento dos braços do transepto e da abside, formando, assim, um completo circuito deambulatório (que significa "para passear") que vai fixar-se nas duas torres paralelas à entrada principal (as torres podem ser vistas na planta, mas não na superestrutura). Capelas projetam-se do deambulatório, ao longo da extremidade leste dos braços do transepto, e ao redor de toda a abside; a maior, na extremidade leste, era em geral dedicada à Virgem Maria, sendo comumente chamada de Capela da Virgem. Esse tipo de abside, com suas construções de capelas e deambulatórios, é chamado de "coro dos peregrinos", pois eles podiam "fazer a ronda" pelas capelas mesmo quando nenhuma missa estava sendo celebrada no altar-mor.

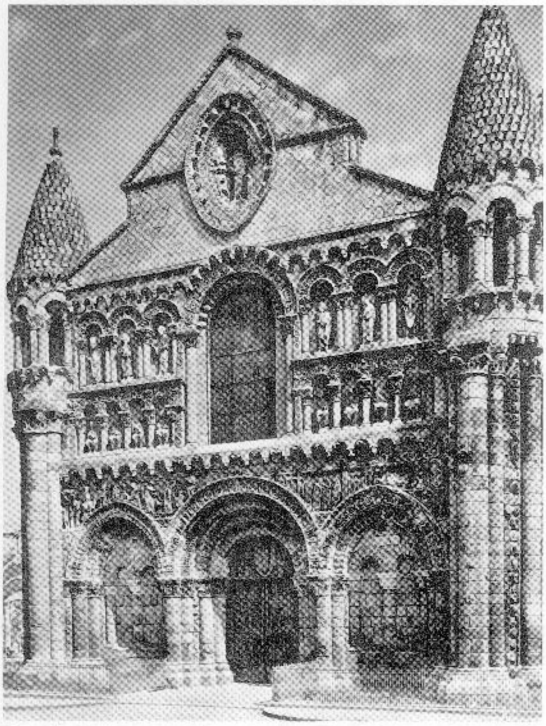
A planta mostra que as naves laterais de Saint-Sernin tinham abóbadas de arestas em toda sua extensão, e que as dimensões desses compartimentos formam, logicamente, a unidade básica, ou módulo, de todas as outras dimensões: a largura do espaço ocupado pela nave central, por exemplo, é igual a duas vezes a largura de um compartimento da nave lateral. Externamente, essa harmoniosa articulação é acentuada pelos níveis diferentes dos telhados das naves laterais, em contraste com os frontões mais altos da nave central e do transepto, e o conjunto de telhados semicirculares, grandes e pequenos, em todos os níveis, que cobrem a complexa extremidade leste. Mesmo as características estruturais necessárias, como os grossos ressaltos de pilar entre as janelas, que servem para estabilizar o empuxo externo das abóbadas do teto, transformam-se em elementos decorativos, como é o caso da torre sobre o cruzeiro (embora isso tenha sido completado em estilo Gótico e seja mais alto do que se pretendia inicialmente). Infelizmente, as duas torres de fachada nunca foram completadas.

Ao entrarmos na nave central (fig. 116), ficamos impressionados com suas elevadas proporções, com a elaboração arquitetônica das paredes e a fraca luz indireta, filtrada através das naves laterais e da galeria acima delas, antes de chegar à nave central. O contraste entre Saint-Sernin e uma típica basílica primitiva cristã como Sant'Apollinare (ver fig. 87), com seus simples "blocos" de espaço e modesta alvenaria, demonstra, de fato, a estreita relação entre Saint-Sernin e os edifícios romanos como o Coliseu (ver fig. 69), que têm abóbadas, arcos, colunas embebidas e pilastras, todas firmemente unidas em uma ordem coerente. No entanto, as forças cuja interação é expressa pela nave central de Saint-Sernin não são mais as forças físicas e "musculares" da arquitetura greco-romana, mas forças espirituais — forças espirituais do mesmo tipo que vimos reger o corpo humano nas miniaturas carolíngias ou na escultura otoniana. As meias-colunas que se prolongam por toda a altura da parede da nave central pareceriam, a um romano, alongadas de forma tão pouco natural quanto o braço de Cristo na figura 113. Parecem elevar-se devido a alguma pressão tremenda e invisível, com pressa de juntar-se aos arcos transversais que subdividem as abóbadas de berço da nave central. Seu ritmo insistente nos impulsiona para diante, em direção à extremidade leste da igreja, com sua abside e deambulatório cheios de luz (agora parcialmente obscurecida por um grande altar feito posteriormente).

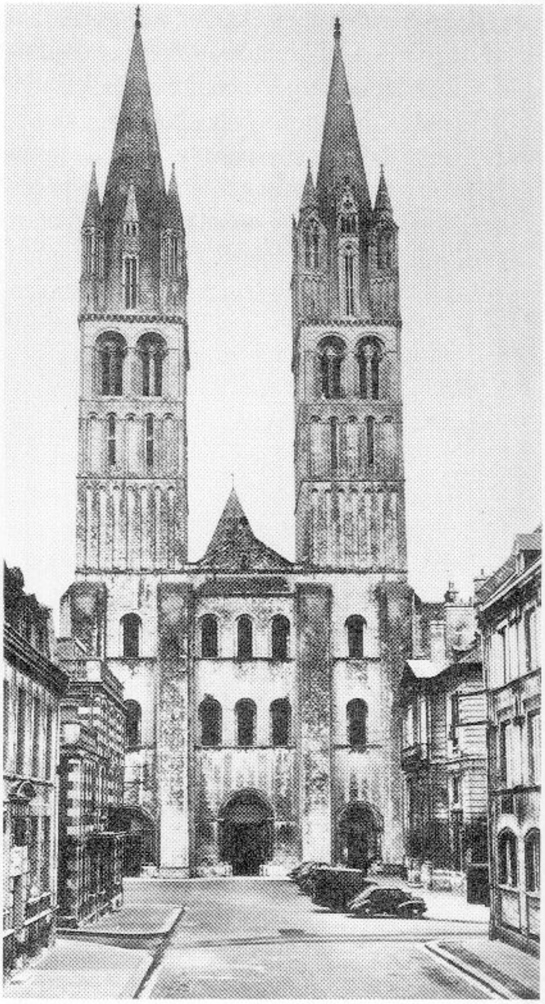
Ao descrevermos nossa experiência dessa forma não pretendemos, naturalmente, sugerir que o arquiteto empenhou-se, conscientemente, em obter tais efeitos. Para ele, a beleza e a engenharia eram inseparáveis; se a construção de abóbadas na nave central como meio de eliminar os riscos de incêndio dos tetos de madeira era um objetivo prático, havia também o desafio de querer saber quão altas ele seria capaz de construí-las (quanto mais alta for uma abóbada, tanto mais difícil se torna sustentá-la), em honra ao Senhor e para tornar Sua morada mais grandiosa e imponente. A altura ambiciosa exigia que as galerias acima das naves laterais arcassem com a pressão da abóbada de berço central e assegurassem a sua estabilidade. Assim, a "misteriosa" semi-obscuridade do interior não foi um efeito calculado, mas apenas o resultado da colocação das janelas a alguma distância do centro da nave. Saint-Sernin serve para lembrar-nos que a arquitetura, assim como a política, é a "arte do possível", e que aqui, como em qualquer outra atividade, o projetista foi bem-sucedido na medida em que conseguiu explorar os limites do que lhe era possível sob aquelas circunstâncias específicas, estrutural e esteticamente.

Oeste da França

Uma vez que a extremidade oeste de Saint-Sernin, com suas torres, nunca foi completada, examinaremos a Notre-Dame-la-Grande, em Poitiers, uma cidade do oeste da França, para darmos um exemplo pródigo da fachada das igrejas românicas (fig. 117). Baixa e larga, essa igreja tem arcadas primorosamente guarnecidas, que abrigam grandes figuras sentadas ou em pé; abaixo delas, em um profundo vão na parede, dentro de uma estrutura de arcos que repousam sobre colunas baixas e grossas, fica a entrada principal. Uma larga faixa com relevos estende-se do arco central por toda a fachada, até terminar nas duas torres com seus grupos de colunas e arcadas abertas ainda mais altas, que mais parecem fantásticas peças de jogo de xadrez. Seus capitéis cônicos têm a mesma altura do frontão central (que é mais alto do que o telhado atrás). Sem dúvida, cada fragmento dos arcos e das colunas, com seus capitéis clássicos em forma de folha, é tão "romano" quanto aqueles utilizados em



117. Fachada oeste, Notre-Dame-la-Grande, Poitiers. Início do século XII

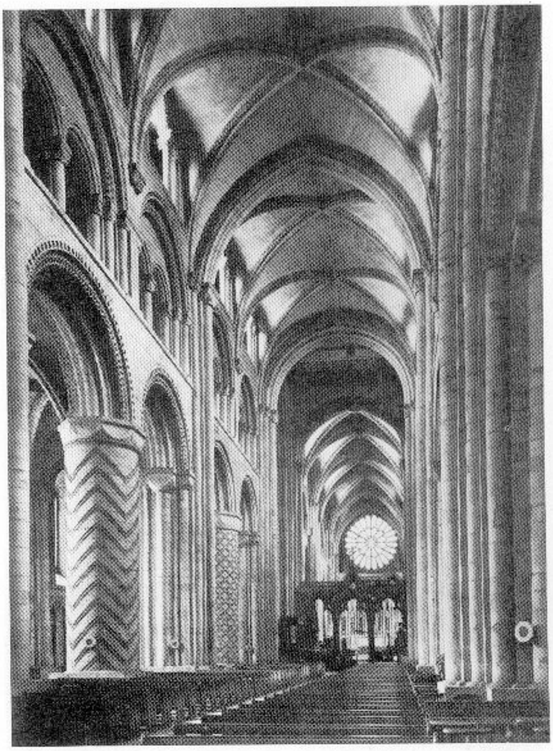


118. Fachada oeste, Saint-Etienne, Caen. Iniciada em c. 1068

Saint-Sernin. No entanto, sentimos que o todo não é nem racional, nem orgânico, embora resulte em uma festa visual. Talvez o projetista nunca houvesse estudado os verdadeiros edifícios romanos, mas tenha recebido seu repertório de formas através dos sarcófagos romanos (que eram abundantes em todo o sul da França); exemplos como o de Junius Bassus (ver fig. 91) são decorados com uma espécie de "casa de bonecas" de dois andares, cuja função é emoldurar as diferentes figuras bíblicas.

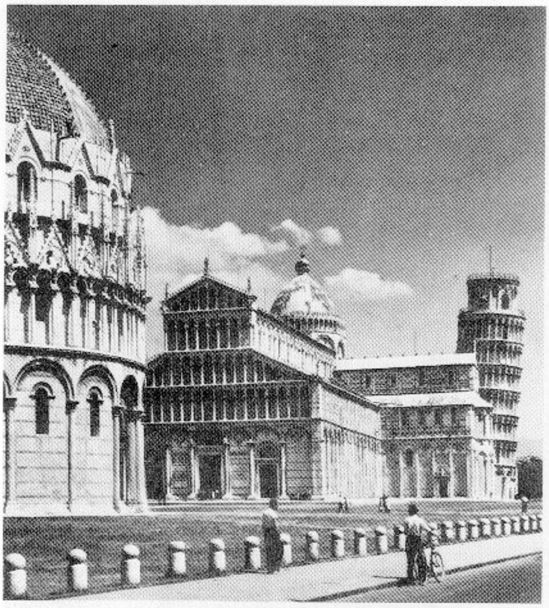
Normandia e Inglaterra

Mais ao norte, na Normandia, a fachada oeste tomou uma direção inteiramente diversa. A fachada da Igreja da Abadia de Saint-Etienne, em Caen (fig. 118), fundada por Guilherme, o Conquistador, logo após sua bem-sucedida invasão da Inglaterra, oferece um completo contraste com Notre-Dame-la-Grande. A decoração é mínima, e mesmo os contrastes dos elementos arquitetônicos menores são minimizados; quatro enormes contrafortes dividem a frente da igreja em três seções verticais, e o ímpeto vertical prossegue, triunfante, pelas duas esplêndidas torres cuja altura, mesmo sem os altos pináculos do Período Gótico primitivo em sua extremidade, já seria suficiente para nos impressionar. Do mesmo modo que Saint-Sernin nos impressiona por ser encorpada e "muscular", Saint-Etienne é fria e impassível: uma estrutura para ser apreciada, em todo o requinte de suas proporções, mais pela mente do que pelas faculdades visuais ou tangíveis. E, na verdade, o raciocínio que gerou a arquitetura anglo-normanda (pois Guilherme também começou a construir na Inglaterra) é responsável pela próxima e grande revolução da engenharia estrutural que tornou possíveis as arrojadas igrejas do Período Gótico. Como exemplo do estilo Românico em solo inglês, voltemo-nos para o interior da Catedral de Durham, iniciada em 1093 (fig. 119), bem ao sul da fronteira com a Escócia. A nave central que vemos aqui é, na verdade, um terço mais larga do que a de Saint-Sernin, e seu comprimento geral é cento e vinte e um metros maior, o que a situa entre as maiores igrejas da Europa medieval. Apesar de sua largura, a nave central pode ter sido projetada, desde o início, para ser abobadada, e essa abóbada é de grande interesse, pois representa o primeiro uso sistemático da abóbada de arestas com nervuras sobre uma nave de três andares (a construção das abóbadas da extremidade leste foi completada em 1107). As naves laterais, que podemos vislumbrar através da arcada, consistem do mesmo tipo de compartimentos quase quadrangulares com abóbadas de arestas com o qual estamos familiarizados desde Saint-Sernin; mas os intercolúnios da nave central, separados por sólidos arcos transversais, são decididamente oblongos. Suas abóbadas de arestas são de tal forma que as nervuras usadas nas juntas das interseções formam um desenho em X duplo, dividindo a abóbada em sete seções, em vez das quatro convencionais. Como os intercolúnios da nave central são duas vezes mais longos que os da nave lateral, os pesados arcos transversais ocorrem apenas nos pilares heterogêneos da arcada da nave; desse modo, os pilares variam de tamanho, sendo que os maiores, onde o empuxo das abóbadas é mais forte, têm uma forma composta (isto é, feixes de fustes de colunas e de pilastras ligados a um núcleo quadrangular ou oblongo) e os outros são cilíndricos. Mas como o arquiteto terá chegado a essa solução incomum? Admitamos que ele estivesse familiarizado com as igrejas mais antigas, semelhantes à de Saint-Sernin, e tivesse inicialmente projetado uma nave central com abóbadas de berço e galerias acima das naves laterais, sem janelas que iluminassem diretamente a nave central. Enquanto assim procedia, ocorreu-lhe subitamente que, se colocasse abóbadas de arestas tanto sobre a nave central quanto sobre as naves laterais, ganharia uma área semicircular nas extremidades de cada abóbada transversal; não tendo nenhuma função essencial de suporte, essa área podia comportar janelas. O resultado seria um par de abóbadas de arestas idênticas e inseparáveis, divididas em sete compartimentos, em cada intercolúnio da nave central. O peso e empuxo iriam concentrar-se em seis pontos firmes e seguros, no nível da galeria e, dali, desceriam para os pilares e colunas abaixo. As nervuras, naturalmente, eram necessárias para proverem um esqueleto, de modo que as diferentes superfícies curvas entre elas pudessem ser preenchidas com elementos de alvenaria de uma espessura mínima, reduzindo, assim, tanto o peso quanto o empuxo.



119. Nave central (vista em direção ao lado oeste), Catedral de Durham. 1093-1130

Não sabemos se esse esquema engenhoso foi realmente inventado em Durham, mas não pode ter sido criado muito antes, pois aqui ainda se encontra em fase experimental; enquanto os arcos transversais do cruzamento são redondos, os mais distantes, em direção à extremidade leste da nave central, são levemente alteados, o que indica uma contínua busca de aperfeiçoamento. Esteticamente, a nave central de Durham é uma das mais belas de toda a arquitetura românica;



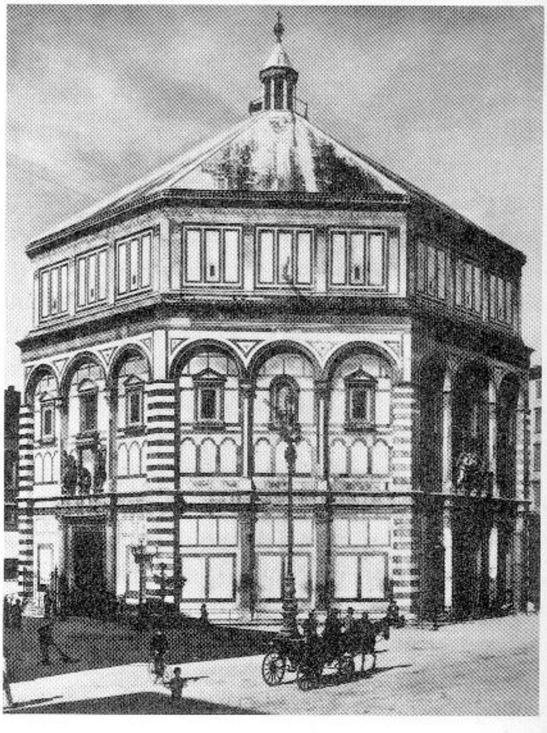
120. Catedral de Pisa. Batistério e Campanário (vista do lado oeste). 1053-1272

a força dos pilares alternados cria um maravilhoso contraste com as superfícies das abóbadas dramaticamente iluminadas e que fazem lembrar as velas de um navio.

Itália

Voltando à Itália Central, que ocupara uma posição extremamente importante no Império Romano original, seria de se esperar que ali houvesse sido criada a mais nobre das artes românicas, uma vez que os remanescentes originais do Período Clássico estavam à disposição de quem pretendesse estudá-los. No entanto, ficamos ligeiramente chocados ao percebermos que não foi esse o caso: todos os governantes com ambições de fazer reviver "a grandiosidade que havia sido Roma" encontravam-se no norte da Europa. A autoridade espiritual do Papa, reforçada por propriedades territoriais consideráveis, tornaram difíceis as ambições imperiais na Itália. Novos centros de prosperidade, derivados do comércio marítimo ou de indústrias locais, tendiam mais a consolidar um grande número de pequenos principados, que competiam entre si ou aliavam-se de vez em quando com o Papa ou o imperador alemão, sempre que tais alianças fossem politicamente lucrativas. Sem o anseio de recriar o antigo Império e, além do mais, dispondo das primitivas igrejas cristãs tanto quanto dispunham da arquitetura romana clássica, os toscanos davam-se por satisfeitos em dar continuidade àquilo que constitui, basicamente, as primitivas formas cristãs, as quais, no entanto, eram enriquecidas com as características decorativas inspiradas na arquitetura romana pagã. Se tomarmos um dos exemplos da arquitetura toscano-românica em melhor estado de conservação, o complexo arquitetônico da Catedral de Pisa (fig. 120), e o compararmos com Sant'Apollinare em Ravena (ver fig. 86), por um lado, e com Saint-Sernin em Toulouse (ver fig. 115) por outro, não será muito difícil perceber com qual dessas igrejas a Catedral de Pisa está mais estreitamente relacionada. É verdade que ela é mais alta que sua predecessora, e que um grande transepto alterou a planta ao formar uma cruz latina, com a conseqüente adição de uma clarabóia bastante alta, que se eleva para além da interseção. No entanto, ainda permanecem, tanto quanto podemos observá-las em Sant' Apollinare, as características essenciais da basí-

121. Batistério, Florença. c. 1060-1150

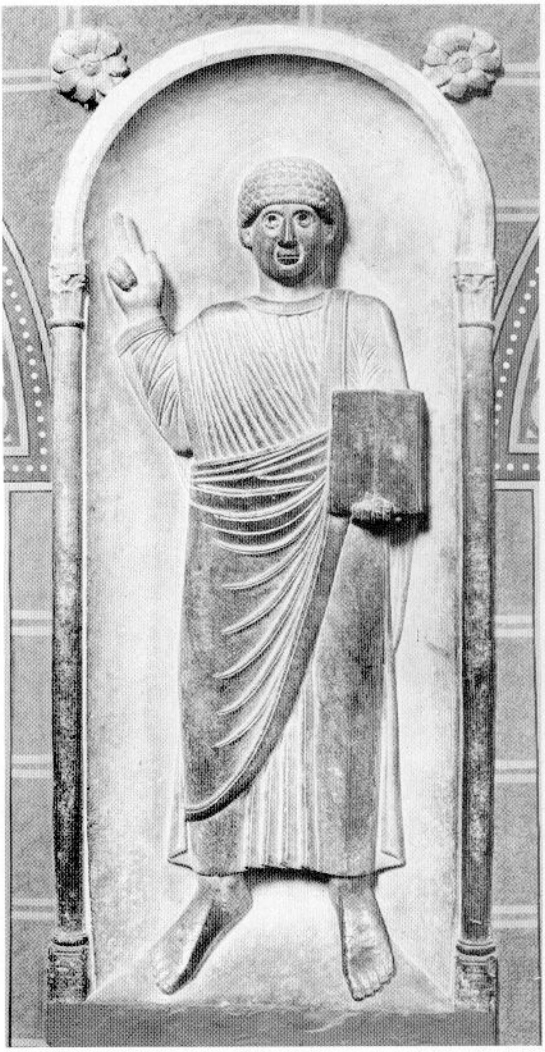


lica primitiva, com suas fileiras de arcadas uniformes e até mesmo o proeminente campanário (a famosa "Torre Inclinada de Pisa"), que não foi planejada assim, mas começou a pender para um lado devido à fragilidade de seus alicerces.

A única restauração deliberada do antigo estilo romano verificou-se no uso de um revestimento de mármore multicolorido no exterior das igrejas (lembramos que os modelos cristãos primitivos tendiam a uniformizar os exteriores). De tudo isso, pouca coisa sobreviveu em Roma, sendo que uma grande parte foi literalmente "roubada" para o embelezamento de estruturas posteriores; no entanto, o interior do Panteão (ver fig. 71) ainda nos dá alguma idéia desse estilo, e podemos reconhecer o desejo de tentar igualar essas incrustações de mármore no Batistério, em Florença (fig. 121). Os painéis de mármore verde e branco seguem um traçado rigorosamente geométrico. As arcadas cegas são eminentemente clássicas em suas proporções e detalhes; de fato, todo o edifício está envolto por uma atmosfera tão grande de Classicismo que os próprios florentinos foram levados a acreditar, alguns séculos mais tarde, que o Batistério havia sido originalmente um templo dedicado a Marte, o deus romano da guerra. Teremos que voltar a mencioná-lo mais vezes, uma vez que esse edifício estava destinado a representar um papel importante no Renascimento.

ESCULTURA

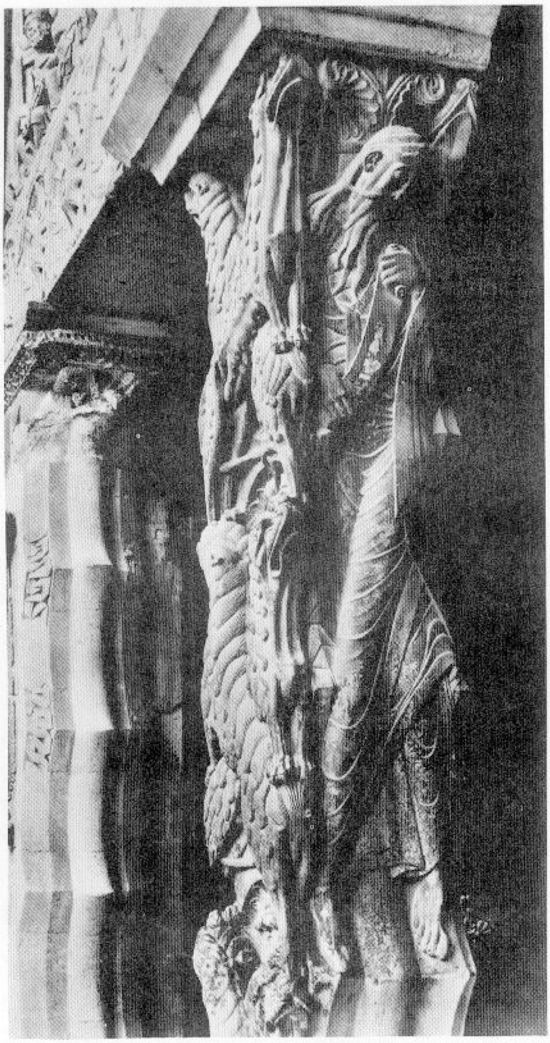
O reflorescimento da escultura monumental em pedra é ainda mais espantoso do que as realizações arquitetônicas da era românica, pois nem a arte carolíngia, nem a otoniana mostraram quaisquer tendências nessa direção. Lembraremos que as estátuas independentes continuaram a ser criadas na arte ocidental posterior ao século V; os relevos em pedra sobreviveram apenas sob a forma de ornamentos ou decoração de superfícies, com a profundidade do entalhe reduzida ao mínimo. Assim, a única tradição escultórica contínua da arte medieval foi a das esculturas em miniatura: pequenos relevos e estatuetas ocasionais, feitas de metal ou marfim. Através de obras como as portas de bronze do bispo Bernward, a arte otoniana havia ampliado o âmbito de sua tradição, mas não o seu espírito; a verdadeira escultura em grande escala, representada pelo extraordinário *Crucifixo de Gereão* (ver fig. 109), restringiu-se quase que inteiramente à madeira.



122. *Apóstolo*. c. 1090. Saint-Sernin, Toulouse

Sudoeste da França

Não podemos afirmar com exatidão quando e onde teve início o reflorescimento da escultura em pedra, mas se existe uma região que pode reivindicar sua prioridade é a que abrange o sudoeste da França e o norte da Espanha, ao longo das rotas de peregrinação que levavam a Santiago de



123. Portal Sul (parte), Saint-Pierre, Moissac. Início do século XII. Pedra

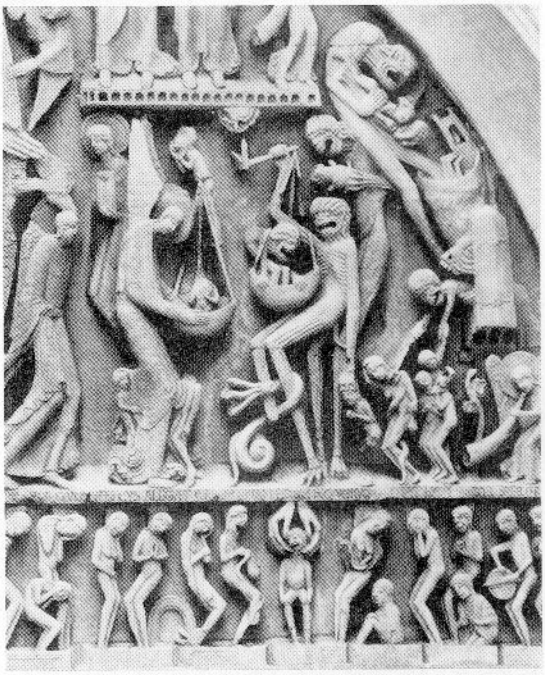
Compostela. A relação com o fluxo das peregrinações parece suficientemente lógica, pois a escultura arquitetônica, especialmente quando aplicada ao exterior de uma igreja, tem por objetivo atrair os fiéis leigos, e não os membros de uma comunidade monástica fechada. A exemplo da arquitetura românica, o rápido desenvolvimento da escultura em pedra entre os anos de 1050 e 1100 reflete o crescimento do fervor religioso entre a população leiga nas décadas anteriores à Primeira Cruzada. Naturalmente uma imagem esculpida em pedra, sendo tridimensional e tangível, é mais "real" do que uma imagem pintada, e para um clérigo imerso em abstrações teológicas e irritado com quaisquer indícios de um ressurgimento da idolatria, isso pode ter parecido uma novidade frívola e, até mesmo, perigosa. São Bernardo de Clairvaux, ao escrever em 1127, denunciou a decoração das igrejas com esculturas como uma leviandade e diversão fúteis, que nos leva à tentação de "ler no mármore, e não nos livros". No entanto, não se deu muita atenção à sua advertência; para os mais simples, qualquer escultura possuía, inevitavelmente, algo da qualidade de um ídolo, mas é esse mesmo fato que lhe atribuía um poder de atração tão grande: rezar diante da estátua de um santo fazia o fiel sentir que suas preces tomavam a direção certa e não eram levadas pelo vento rarefeito que podia, ou não, fazer com que chegassem ao céu.

O *Apóstolo* de Saint-Sernin (fig. 122) tem um ar intensamente clássico, indicando que o artista deve ter conhecido bem a escultura romana tardia (da qual há remanescentes cosideráveis no sul da França). Por outro lado, o desenho como um todo — a solenidade da posição frontal da figura, sua colocação na moldura arquitetônica — provém de uma fonte bizantina, muito provavelmente de um painel de marfim derivado do *Arcanjo Miguel* da figura 92. No entanto, ao ampliar essa miniatura, o escultor desse relevo também conferiu-lhe um aspecto mais grandioso: o nicho é uma cavidade verdadeira, o cabelo um capuz arredondado e justo, o corpo severo e granítico. O *Apóstolo* tem, de fato, muito da dignidade e objetividade da escultura grega do Período Arcaico.

Um pouco ao norte de Toulouse encontra-se a Abadia de Saint-Pierre de Moissac; seu portal sul revela uma imaginação criativa tão fértil que teria deixado São Bernardo perplexo. Na figura 123 vemos o magnífico *trumeau* (pilar central que suporta o lintel da porta) e a jamba da face oeste. Ambos têm um perfil recortado em curvas — aparentemente, um pouco de influência mourisca — e, no interior desses contornos, formas humanas e animais são tratadas com a mesma incrível flexibilidade, de tal forma que o Profeta araneiforme ao lado do *trumeau* parece perfeitamente adaptado à sua precária percha. Ele fica até mesmo livre para cruzar as pernas, em um movimento de dança, e voltar a cabeça para o interior da igreja enquanto desenrola o seu pergaminho. Mas o que dizer dos leões transversais que formam um ziguezague simétrico sobre a face do *trumeau*? Terão um significado? Até onde sabemos, eles simplesmente "animam" o fuste, da mesma forma que as feras entrelaçadas das miniaturas irlandesas (das quais descendem) animavam os compartimentos que lhes eram atribuídos. Na iluminura, essa tradição nunca morrera; nosso escultor foi, sem dúvida, influenciado por ela, assim como os movimentos agitados do Profeta têm sua origem básica na pintura de miniaturas. Entretanto, não podemos explicar plenamente a presença dos leões em termos de sua eficiência enquanto ornamento. Eles pertencem a uma enorme família de criaturas selvagens ou monstruosas da arte românica que conservam sua vitalidade demoníaca mesmo quando obrigadas — como esses leões — a exercer uma função de suporte. Portanto, seu propósito é também expressivo; eles incorporam as forças das trevas que foram domesticadas sob a forma de guardiães ou banidas para uma posição que as mantém fixas por toda a eternidade, por mais que rosnem em sinal de protesto.

Borgonha

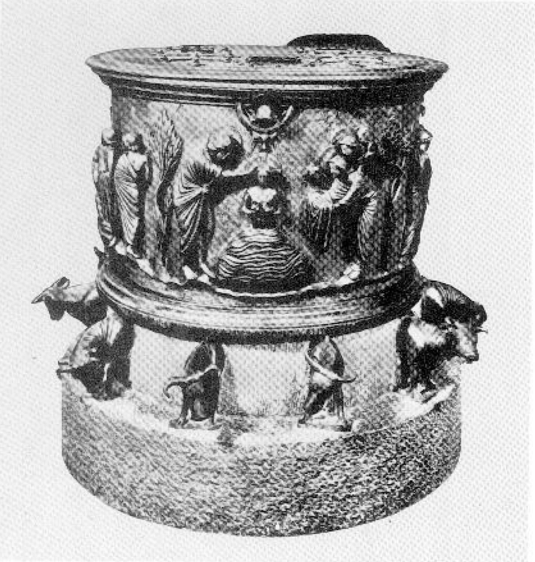
Nas igrejas românicas, o tímpano (a luneta no interior do arco acima do lintel da porta principal) em geral dá lugar a uma composição centrada no Cristo Entronizado, mais freqüentemente a Visão Apocalíptica do Juízo Final — a cena mais terrível da arte cristã. Na Catedral de Autun, esse tema foi visualizado com força expressiva singular. A figura 124 mostra parte da metade direita do tímpano, com o julgamento das almas. Na parte inferior, os mortos erguem-se de seus túmulos, temerosos e trêmulos; alguns já são atacados por cobras ou agarrados por mãos imensas e semelhantes a garras. Acima, seu destino está literalmente em suspenso, com demônios e anjos comprimindo-se em cada uma das extremidades da balança. As almas que se salvaram agarram-se como crianças às bainhas das roupas dos anjos, enquanto demônios em esgares de paroxismo apoderam-se das almas condenadas que são lançadas na boca do Inferno. Esses demônios revelam a mesma imaginação macabra que observamos no estilo animal pré-românico, mas sua crueldade, ao contrário dos animais monstruosos, é desenfreada: divertem-se imensamente com suas funestas ocupações. Nenhum visitante, tendo "lido no mármore" (para repetirmos São Bernardo) deixaria de entrar na igreja com um espírito purificado.



124. *Juízo Final* (detalhe), tímpano (painel oeste), Catedral de Autun. c. 1130-35. Pedra

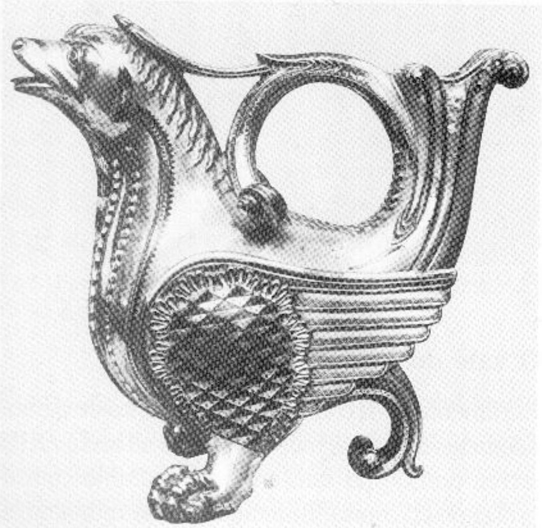
O vale do Rio Mosa

Raramente se reconhece o surgimento de personalidades artísticas inconfundíveis no século XII, talvez porque tal fato entre em conflito com o pressuposto muito difundido de que toda a arte medieval é anônima. Naturalmente, tal fato não ocorre com muita freqüência, mas nem por isso sua importância é menor. No vale do Rio Mosa, que corre do nordeste da França para a Bélgica e Holanda, tinha existido, desde os tempos carolíngios, uma acentuada consciência das fontes clássicas (a capa dos *Evangelhos de Lindau*, fig. 106, e os *Evangelhos de Ebbo*, fig. 108, provêm dessa região); essa consciência continuou a ser sentida durante o Período Românico. É interes-



125. Renier de Huy. Pia batismal. 1107-18. Bronze, altura: 0,63 m. Saint-Barthélemy, Liège

126. Jarro, do vale do Mosa, c. 1130. Bronze banhado a ouro, altura: 0,18 m. Victoria and Albert Museum, Londres (Copyright reservado à Coroa)



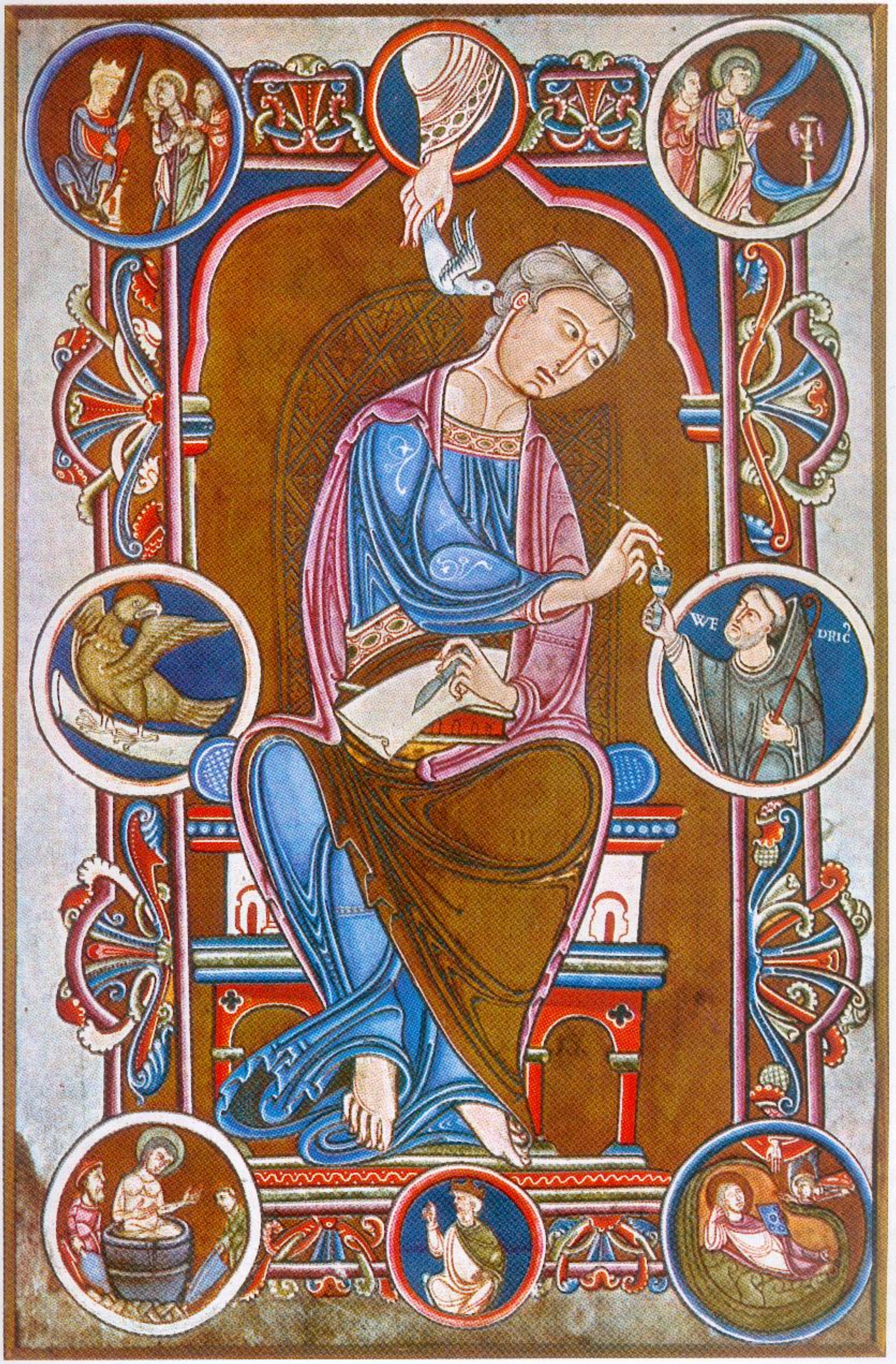
sante notar que o reflorescimento do individualismo e da personalidade podem freqüentemente estar ligados à restauração da arte primitiva, mesmo considerando-se que a influência clássica nem sempre produziu obras monumentais. A escultura românica "Mosanense" sobressaiu-se nos trabalhos em metal com a esplêndida pia batismal em bronze (fig. 125), de 1107-18 em Liège, que é a obra-prima do mais antigo artista da região cujo nome conhecemos: Renier de Huy. O recipiente repousa sobre doze bois (simbolizando os Apóstolos) como a bacia de Salomão no Templo de Jerusalém, segundo a descrição contida na Bíblia. Os relevos criam um contraste elucidativo com relação aos relevos das portas de Bernward, já que são quase da mesma altura. Em vez da força rude e expressiva do painel otoniano, encontramos aqui um desenho harmonioso e equilibrado, um controle sutil das superfícies esculpidas e uma compreensão da estrutura orgânica que, em termos medievais, são surpreendentemente clássicos. A figura vista de costas (para além da árvore, à esquerda de nossa ilustração), com seu gracioso movimento circular e panejamento de aspecto grego, poderia quase ser interpretada erroneamente como uma obra primitiva.

Da escultura independente em bronze só sobreviveu um exemplar do período; no entanto, relativos a esse último, há incontáveis jarros em forma de leões, dragões e diferentes tipos de monstros, que no século XII vieram a ser utilizados para a lavagem ritual das mãos do sacerdote durante a missa. Esses recipientes — outro exemplo de monstros prestando serviços domésticos ao Senhor — iam buscar sua inspiração no Oriente Próximo. O encantador espécime reproduzido na figura 126 descende das feras aladas da arte persa, levadas para o Ocidente através do comércio com o mundo islâmico.

PINTURA

Ao contrário da arquitetura e da escultura, a pintura românica não apresenta uma evolução revolucionária que a distinga imediatamente da pintura carolíngia ou otoniana, e tampouco parece mais "romana". Isso não significa que a pintura fosse menos importante do que havia sido anteriormente: tal fato simplesmente enfatiza a maior continuidade da tradição pictórica, especialmente nas iluminuras. Não obstante, logo após

127. (na página seguinte) *São João Evangelista*, do *Evangeliário do Abade Wedricus.* Um pouco antes de 1147. Iluminura. Sociedade Arqueológica, Avesnes, França

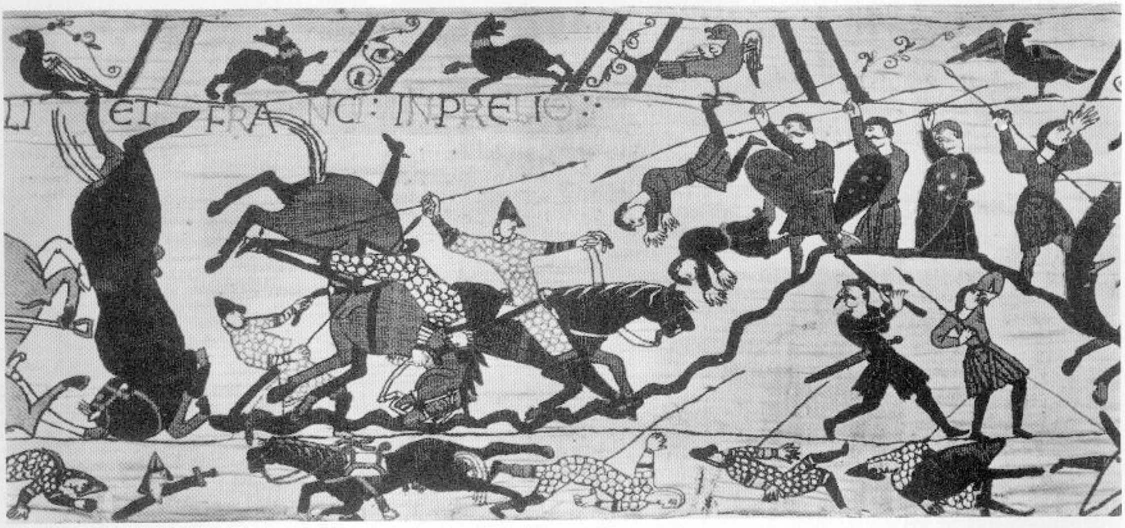

WE
DRIC

o ano 1000, encontramos os inícios de um estilo de pintura que corresponde às características monumentais da escultura românica e que em geral as antecipa. Como no caso da arquitetura e escultura, a pintura românica desenvolveu uma grande variedade de estilos regionais; suas maiores realizações surgiram dos *scriptoria* monásticos do norte da França, da Bélgica e do sul da Inglaterra. As obras produzidas nessa área são tão próximas em estilo que, às vezes, é impossível saber com certeza a que lado do Canal da Mancha pertence um determinado manuscrito. Assim, o estilo da maravilhosa miniatura de São João (fig. 127) foi relacionado tanto com Cambrai quanto com Canterbury. A tendência predominante da pintura românica de observar uma linearidade inflexível foi, aqui, suavizada pela influência bizantina, sem perder o ritmo vigoroso que aquela herdara da escola de iluminuras de Reims. Mas, basicamente, o estilo de uma página como essa retrocede à tradição celto-germânica (ver fig. 102), à dinâmica meticulosamente controlada de cada contorno, tanto da figura principal quanto da moldura, que unem os diferentes elementos da composição em um todo coerente, embora nesse exemplo as formas humanas e florais possam ter sido copiadas de modelos carolíngios ou bizantinos. A unidade da página é expressa não apenas pelo estilo, mas também pelo conteúdo. O Evangelista "habita" a moldura de tal forma que seria impossível removê-lo dela sem eliminar o seu tinteiro (que lhe é ofertado pelo Abade Wedricus, o doador do manuscrito), a sua fonte de inspiração (a pomba do Espírito Santo, na mão de Deus) ou o símbolo que o identifica, a águia.

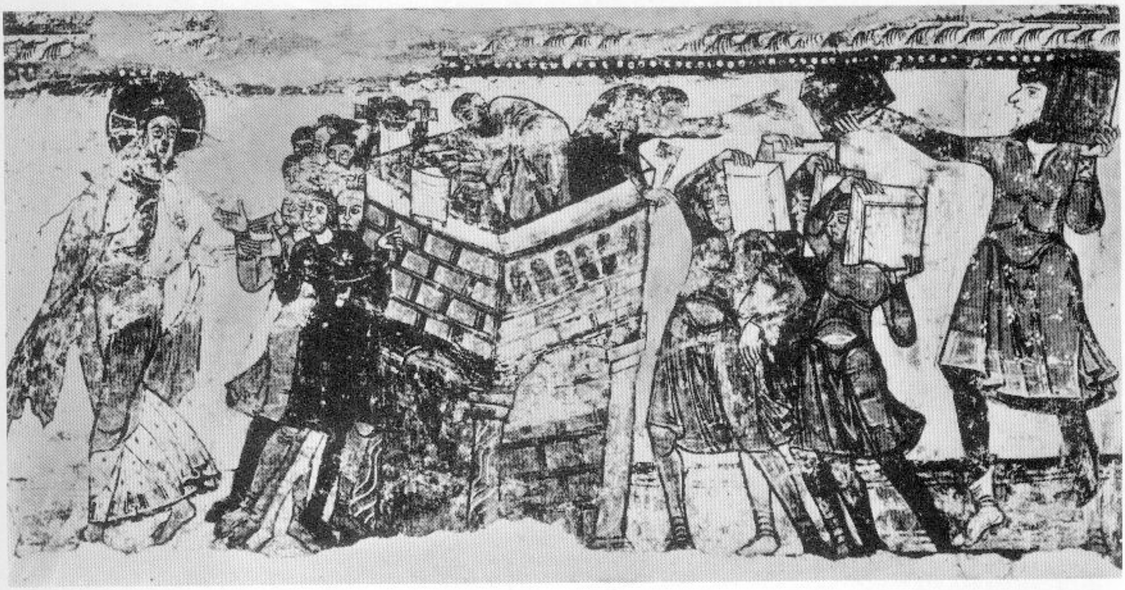
A linearidade e os contornos simples e minuciosos de um estilo pictórico como esse prestam-se muito bem a outros meios e alterações de escala (murais, tapeçarias, vitrais, esculturas em relevo). A chamada *Tapeçaria de Bayeux* é uma faixa de pano bordado com sete metros de comprimento, ilustrando a invasão da Inglaterra por Guilherme, o Conquistador; em nosso detalhe (fig. 128), que mostra a Batalha de Hastings, a cena principal é ladeada por duas tiras cuja função não difere da moldura ao redor do *São João* (ver acima). Em parte, é um recurso puramente decorativo (os pássaros e animais da tira superior), mas, em parte, não pode ser isolada da ação central (a tira inferior mostra muitos guerreiros e cavalos mortos e, assim, passa a fazer parte da história). Mesmo destituída de quase todos os requintes pictóricos da pintura clássica (ver fig. 45), essa faixa consegue fazer-nos um relato surpreendentemente vivo e minucioso de como era a guerra no século XI; não há mais a rigorosa disciplina das cenas greco-romanas, e isso não se deve à inaptidão do artista em utilizar o escorço e a justaposição, mas sim a uma nova espécie de individualismo que faz de cada combatente um herói em potencial, seja através da força ou da destreza (observe como o soldado que acabou de cair do cavalo que corcoveia com as pernas no ar está, por sua vez, puxando a cilha da montaria de seu adversário para ver se consegue derrubá-lo).

Os contornos firmes e uma acentuada percepção das formas são, igualmente, características da pintura românica em paredes. *A Construção da Torre de Babel* (fig. 129) provém do mais extraordinário ciclo remanescente, na abóbada da nave central da igreja de Saint-Savin-sur-Gartempe. Trata-se de um desenho profundamente dramático: o próprio Senhor, à extrema esquerda, participa diretamente da narrativa, dirigindo-se aos construtores da estrutura em andamento. À direita, Ele é contrabalançado pelo gigante Nimrod, o líder do empreendimento que, furiosamente, passa os blocos de pedra aos pedreiros no topo da torre, de tal forma que a cena inteira transforma-se em uma confrontação de forças entre Deus e o homem, o que faz lembrar, em parte, o combate corpo a corpo da *Tapeçaria de Bayeux*.

Logo após os meados do século XII, uma importante mudança de estilo começou a se fazer sentir na pintura românica dos dois lados do Canal da Mancha. *A Travessia do Mar Vermelho* (fig. 130), uma das muitas placas ornamentais de esmalte que formam um grande retábulo de altar em Klosterneuburg, de autoria de Nicolas de Verdun, mostra que os traços readquiriram subitamente sua capacidade de descrever formas tridimensionais. As dobras do panejamento não mais possuem uma vida ornamental própria, mas sugerem o volume arredondado do corpo por bai-

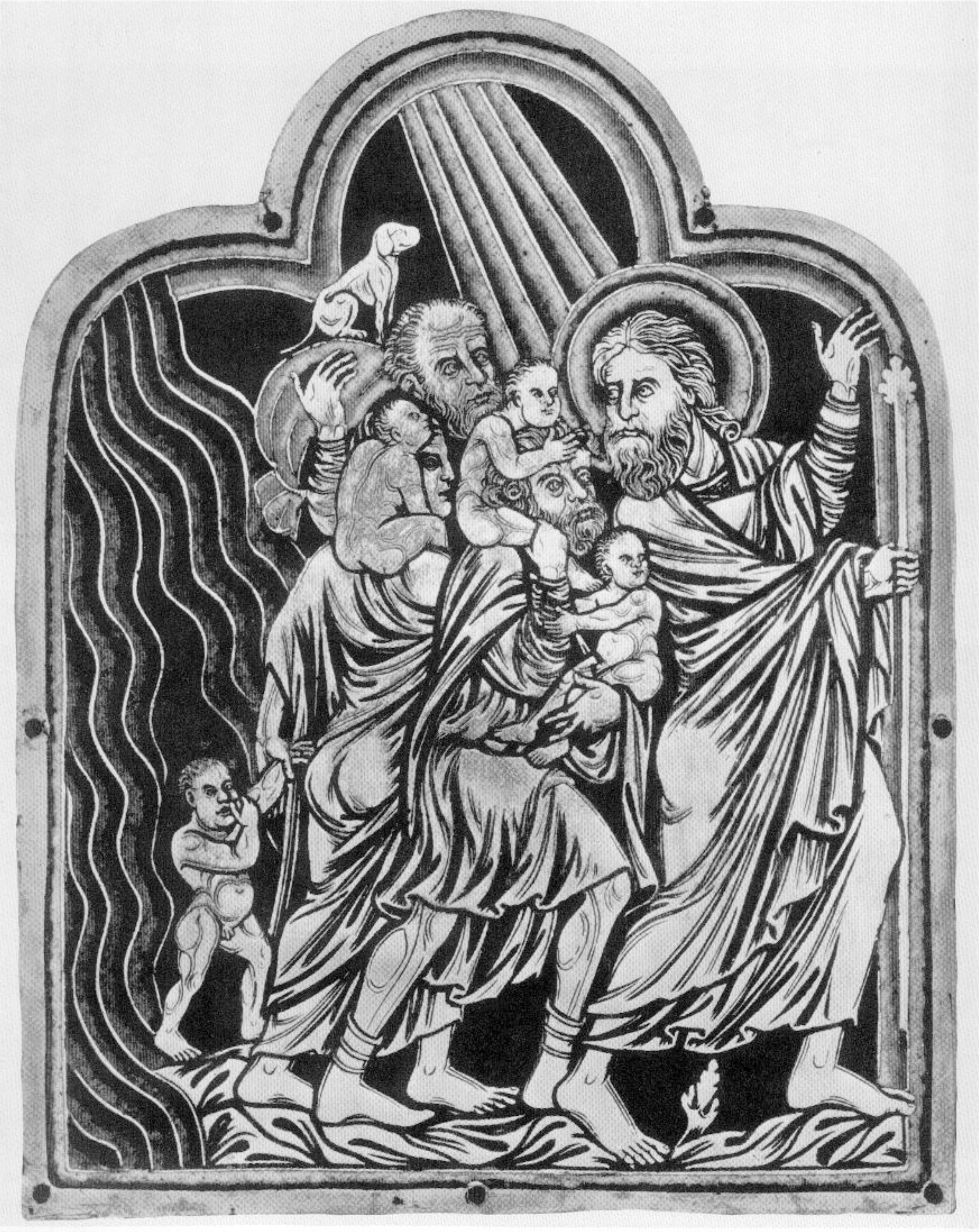


128. *A Batalha de Hastings*, parte da *Tapeçaria de Bayeux*, c. 1073-83. Bordado de lã sobre linho, altura: 0,50 m. Prefeitura de Bayeux



129. *A Construção da Torre de Babel*, parte da pintura sobre o arco da nave central. Início do século XII, Saint-Savin-sur-Gartempe

xo. Aqui, finalmente, encontramos a contraparte pictórica do Classicismo que vimos anteriormente na pia batismal de Renier de Huy em Liège (ver fig. 125). Não é tão estranho quanto poderia parecer que o novo estilo tivesse se originado dos trabalhos em metal (que incluem não apenas a fundição, mas também a gravura, esmaltagem e ourivesaria), pois suas qualidades essenciais são mais escultóricas que pictóricas. Nessas "pinturas sobre metal", Nicolas reconcilia a divisão entre escultura e pintura, bem como entre arte românica e gótica. Embora o *Altar de Klosterneuburg* tenha sido completado bem antes do final do século XII, há uma tendência compreensível de classificá-lo como um precursor do estilo que estava por surgir, e não como a culminância de um estilo que terminara. De fato, o retábulo de altar causaria um profundo impacto na



130. Nicolas de Verdun. *A Travessia do Mar Vermelho*, do *Altar de Klosterneuburg*. 1181. Placa esmaltada: 0,14 m. Abadia de Klosterneuburg, Áustria

pintura e escultura dos cinqüenta anos subseqüentes, quando a humanidade surpreendente da arte de Nicolas obteve uma resposta imediata numa Europa que estava, de modo geral, despertando para um novo interesse pelo homem e pelo mundo natural.

Cidades, catedrais e arte gótica

ARQUITETURA

Aprendemos que o tempo e o espaço são interdependentes. No entanto, tendemos a considerar a história como o desenrolar de acontecimentos no tempo, sem uma consciência suficiente de seu desdobramento no espaço. Costumamos visualizá-la como uma sobreposição de estratos cronológicos, ou períodos, cada estrato possuindo uma profundidade específica que corresponde à sua duração. No que diz respeito ao passado remoto, onde nossas fontes de informações são escassas, essa imagem simples funciona razoavelmente bem. No entanto, fica cada vez mais imprópria à medida que nos aproximamos mais do presente, e nosso conhecimento adquire maior precisão. Conseqüentemente, não podemos definir o Período Gótico apenas em termos temporais; precisamos levar em consideração a inconstância da área de superfície do estrato, assim como sua profundidade.

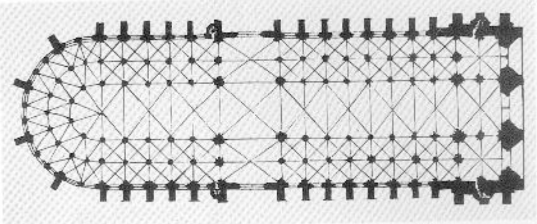
No início, por volta de 1150, essa área era realmente pequena. Compreendia apenas a província conhecida como Ile-de-France (ou seja, Paris e arredores), o domínio real dos soberanos franceses. Cem anos mais tarde, a maior parte da Europa, da Sicília à Islândia, tornara-se gótica, com apenas alguns bolsões românicos aqui e ali; através dos Cruzados, o novo estilo fora introduzido até mesmo no Oriente Próximo. Por volta de 1450 tem início o declínio do Período Gótico — já não incluía a Itália — e cerca de 1550 desaparecera quase por completo. O estrato gótico, então, tem uma forma um tanto complexa, com sua penetração abrangendo quase quatrocentos anos em alguns lugares, e não menos de cento e cinqüenta em outros. Essa configuração, porém, não surge com igual clareza em todas as artes visuais. O termo "Gótico" foi cunhado para a arquitetura, e é na arquitetura que as características do estilo podem ser mais facilmente reconhecidas. Só nos últimos cem anos nos habituamos a falar da pintura e da escultura góticas, e ainda hoje, como veremos, existe alguma incerteza acerca dos limites exatos do estilo Gótico nesses campos. A evolução de nosso conceito de arte gótica sugere a maneira como, na verdade, o novo estilo se desenvolveu: começou na arquitetura, e por mais ou menos um século — de c. 1150 a 1250, durante a Época das Grandes Catedrais — manteve o seu papel dominante. A escultura gótica, de início rigorosamente arquitetônica em espírito, perdeu aos poucos essa característica após 1200; suas maiores realizações situam-se entre 1220 e 1420. A pintura, por sua vez, chegou ao seu apogeu criativo entre 1300 e 1350, na Itália Central. Por volta de 1400, tornou-se a arte mais importante ao norte dos Alpes. Assim, ao examinarmos a época gótica como um todo, deparamo-nos com uma mudança gradual de ênfase, da arquitetura para a pintura ou, talvez, do caráter arquitetônico para o pictórico (é bastante característico que a escultura e a pintura góticas da fase inicial reflitam ambas a disciplina de seu contexto monumental, enquanto a arquitetura e a escultura do Gótico Tardio se empenhem mais em obter efeitos "pitorescos" do que clareza e firmeza). Para além desse quadro geral, desenha-se outro: a difusão internacional em oposição à independência regional. Sendo inicialmente um desenvolvimento local da Ile-de-France, a arte gótica alastra-se daí para o resto da França e para toda a Europa, onde passa a ser conhecida como *opus modernum* ou *francigenum* ("obra moderna" ou "francesa"). Ao longo do século XIII, o novo estilo perde aos poucos o seu caráter "importado", e a diversidade regional volta a afirmar-se. Em meados do século XIV, observa-se uma tendência crescente do intercâmbio de influências entre essas realizações regionais, até que, c. 1400, um estilo "Gótico Internacional" surpreendentemente homogêneo prevalece em quase toda parte. Pouco depois, quebra-se essa unidade: a Itália, liderada por Florença, cria uma arte radicalmente nova, a do Pré-Renascimento, enquanto Flandres, ao norte dos Alpes, assume uma posição igualmente dominante no desenvolvimento da pintura e escultura do Gótico Tardio. Um século mais tarde, finalmente, o Renascimento italiano torna-se a base de outro estilo internacional. Sob a orientação de tal esboço, poderemos agora explorar mais pormenorizadamente o desdobramento da arte gótica.

França: Saint-Denis

Nenhum estilo arquitetônico precedente pode ter suas origens descritas com tanta exatidão quanto o Gótico. Nasceu entre 1137 e 1144, da reconstrução, orientada pelo Abade Suger, da abadia real de Saint-Denis, nos arredores de Paris. Se quisermos entender porque essa abadia surgiu exatamente nesse lugar, e não em outro qualquer, e exatamente àquela data, teremos que nos familiarizar com a relação especial que existia entre Saint-Denis, Suger e a monarquia francesa. Os reis da França fundamentavam sua autoridade na tradição dinástica carolíngia. No entanto, seu poder era eclipsado pelo poder dos nobres, que, em teoria, eram seus vassalos; a única área sobre a qual reinavam absolutos era a Ile-de-France, e, mesmo ali, sua autoridade era freqüentemente contestada. O poder do rei só começou a expandir-se nos inícios do século XII, e Suger, como principal conselheiro de Luís VI, teve um papel decisivo nesse processo. Foi ele quem forjou a aliança entre a Monarquia e a Igreja, o que fez com que os bispos da França (e das cidades sob sua autoridade) ficassem do lado do rei, que por sua vez apoiava o Papado em sua luta contra os imperadores germânicos. Suger, entretanto, não apoiou a monarquia apenas no plano da política prática, mas também no da "política espiritual"; ao conferir importância à posição real e glorificá-la como o braço forte da justiça, ele tentou unir a nação em apoio ao soberano. Seus projetos arquitetônicos para Saint-Denis devem ser entendidos nesse contexto, pois a igreja, erguida no final do século VIII, gozava de um duplo prestígio, o que a tornava perfeitamente adequada aos objetivos de Suger: era o santuário do Apóstolo da França, o sagrado protetor do reino, bem como o mais importante monumento comemorativo da dinastia Carolíngia (Carlos Magno e Pepino, seu pai, haviam sido ali sagrados reis). Suger pretendia fazer da abadia o centro espiritual da França, uma igreja de peregrinação que excedesse todas as outras em esplendor, o centro das emoções religiosas e patrióticas. Porém, para fazer com que tal objetivo se corporificasse de forma visível, o velho edifício teria que passar por reformas e ampliações. O próprio abade descreveu os esforços a serem envidados, e o fez com tal riqueza de pormenores que sabemos mais sobre os projetos do que sobre o resultado a que se chegou, pois a fachada ocidental e suas esculturas encontram-se hoje tristemente mutiladas, e a extremidade oriental (o coro), que Suger considerava a parte mais importante da igreja, foi bastante alterada. Devido aos decepcionantes remanescentes visuais da igreja de Suger, temos que nos dar por satisfeitos, aqui, em chamar a atenção para a sua importância — e ela foi, de fato, importante; segundo consta, os visitantes extasiavam-se diante de seu extraordinário impacto, e em poucas décadas o estilo já se difundira para muito além dos limites da Ile-de-France.

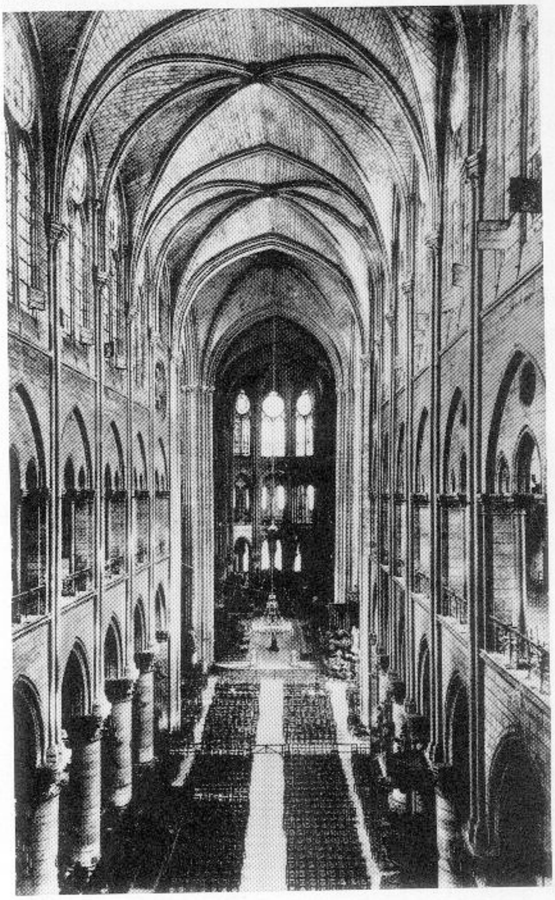
Notre-Dame

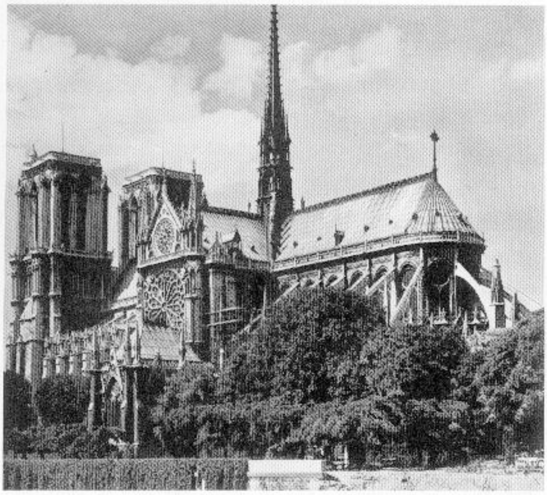
Embora Saint-Denis fosse uma abadia, o futuro da arquitetura gótica estava nas cidades, e não nas comunidades monásticas rurais. Convém lembrar que tinha havido um vigoroso ressurgimento da vida urbana, desde os inícios do século XI, um movimento que prosseguiu em ritmo acelerado. O crescente peso das cidades fazia-se sentir não só econômica e politicamente, mas também de inúmeras outras formas: os bispos e o clero urbano ganharam nova importância, e as escolas das catedrais e universidades substituíram os mosteiros como centros de aprendizagem (ver p. 137), enquanto os esforços artísticos da época culminaram nas grandes catedrais. A de Notre-Dame ("Nossa Senhora") de Paris, iniciada em 1163, reflete as características principais de Saint-Denis mais diretamente que qualquer outra. Começamos por comparar a planta (fig. 131) com a de uma igreja românica (ver fig. 114); é muito mais compacta e unificada, com o duplo deambulatório de coro prosseguindo diretamente para as naves laterais, e o transepto baixo e largo mal excedendo a largura da fachada. Como preparação para o que encontraremos em seu interior, podemos notar também o sistema da construção de abóbadas: cada intercolúnio (excetuando-se o cruzeiro e a abside) ao longo do eixo central tem uma forma oblonga, dividida por um sistema de nervuras que até aqui desconhecíamos; contornado por nervuras transversais, cada compartimento é, então, não apenas subdividido pela interseção de duas nervuras (a abóbada de arestas que conhecemos desde as naves laterais de Saint-Sernin e de outras igrejas), mas também secionada por uma terceira nervura, sendo que as extremidades de cada uma delas corresponde a uma coluna no assoalho da nave central. Isso é conhecido como abóbada sextapartida. Embora não seja idêntica ao sistema de abóbadas que encontramos na Catedral de Durham (ver fig. 119 — a abóbada de arestas geminada), ela dá continuidade ao tipo de experimentação que teve início no estilo Românico normando, em busca de meios de tornar mais leve o peso da alvenaria entre os suportes. No interior (fig. 132), descobrimos outras reminiscências do Românico normando nas galerias acima das naves laterais internas e nas colunas usadas na arcada da nave central. Aqui também sistematizou-se, ao longo de todo o edifício, o uso dos arcos agudos cujos primórdios encontram-se nos intercolúnios a oeste da nave central de Durham. Ao eliminar a parte do arco de plenavolta que mais responde à força da gravidade, as duas metades de um arco agudo se entrelaçam; desse modo, o arco de plenavolta exerce menos pressão externa do que o arco agudo, e dependendo do ângulo em que as duas seções se cruzem, pode-se fazê-lo tão íngreme quanto se desejar. As potencialidades dos avanços de engenharia que se desenvolveram a partir dessa descoberta já são evidentes em Notre-Dame: as grandes janelas do clerestório, a leveza e elegância das formas que refletem o desenho das nervuras da abóbada são responsáveis pelo efeito de "ausência de gravidade" que, em geral, associamos aos interiores góticos. Contrastando com a pesada ornamentação de Saint-Sernin, as paredes aqui não têm adornos, o que as faz parecer mais delgadas. Também é gótico o verticalismo do interior da nave central. Isso depende menos das proporções reais — algumas igrejas românicas são igualmente altas em relação à sua largura — do que da



131. Planta de Notre-Dame, Paris. 1163-c.1250

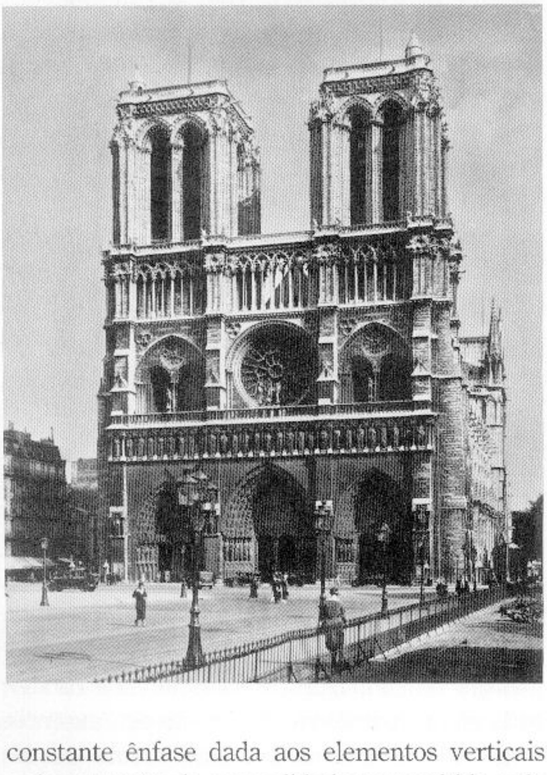
132. Nave central e capela-mor, Notre-Dame, Paris, 1163-c.1200





133. Notre-Dame (vista do sudeste), Paris

134. Fachada oeste, Notre-Dame, Paris, c.1200-c.1250



constante ênfase dada aos elementos verticais e da sensação de naturalidade transmitida pela altura.

Na Catedral de Notre-Dame, os contrafortes (os "ossos firmes" da estrutura, que na verdade suportam o peso e empuxo das abóbadas) não são visíveis do interior. A planta mostra-os como maciços blocos de alvenaria que se projetam do edifício como uma fileira de dentes. Do exterior (fig. 133) podemos ver que acima do nível das subdivisões das naves laterais cada um desses contrafortes transforma-se em um arco diagonalmente assentado, que sobe para encontrar o ponto crítico entre as janelas do clerestório, onde se concentra a impulsão externa da arqueação da nave central. Esses arcos, chamados de arcobotantes, continuarão sendo um dos traços característicos da arquitetura gótica. Embora certamente deva sua origem a considerações de ordem funcional, logo tornaram-se também esteticamente importantes, e além de proverem o verdadeiro suporte, eram usados, de várias maneiras, para "exprimir" o suporte.

O aspecto mais monumental do exterior da Catedral de Notre-Dame é a fachada oeste (fig. 134). Com exceção das esculturas, que foram extremamente danificadas durante a Revolução Francesa, e foram em grande parte restauradas, ela conserva seu aspecto original. O projeto reflete a fachada de Saint-Denis, que por sua vez derivara das fachadas românico-normandas, como a de Saint-Etienne de Caen (ver fig. 118), onde as mesmas características básicas podem ser encontradas: os ressaltos do pilar que reforçam os cantos das torres e dividem a fachada em três partes, a colocação dos portais e a projeção em três andares. No entanto, a suntuosa decoração escultórica faz lembrar as fachadas do oeste da França (ver fig. 117). Muito mais importantes do que essas semelhanças, porém, são as características que distinguem a fachada de Notre-Dame das suas precedentes românicas. A mais importante é a forma como todos os pormenores foram integrados num todo harmonioso, uma disciplina formal que também se estende às esculturas, onde não mais se permite a proliferação espontânea (e, freqüentemente, descontrolada) que encontramos em algumas igrejas românicas. Ao mesmo tempo, o rigor cúbico da frente sem adornos de Saint-Etienne deu lugar ao seu extremo oposto. Arcadas rendilhadas, imensos portais e janelas diluem a continuidade da superfície das paredes, transformando o conjunto em uma imensa tessitura em que se intercalam as aberturas cuja função é também ornamental. Comparando a fachada oeste com o portal um pouco posterior do transepto sul (visível na fig. 133), podemos ter uma idéia de quão rapidamente essa tendência difundiu-se durante a primeira metade do século XIII: na fachada, a rosácea (como são chamadas as janelas circulares das igrejas góticas) fica em um vão bastante recuado, e os ornamentos de pedra que dão forma ao desenho destacam-se nitidamente da alvenaria em que estão engastados; no transepto, pelo contrário, não é mais possível separar os ornamentos da janela de sua moldura: um entrelaçamento contínuo cobre toda a superfície.

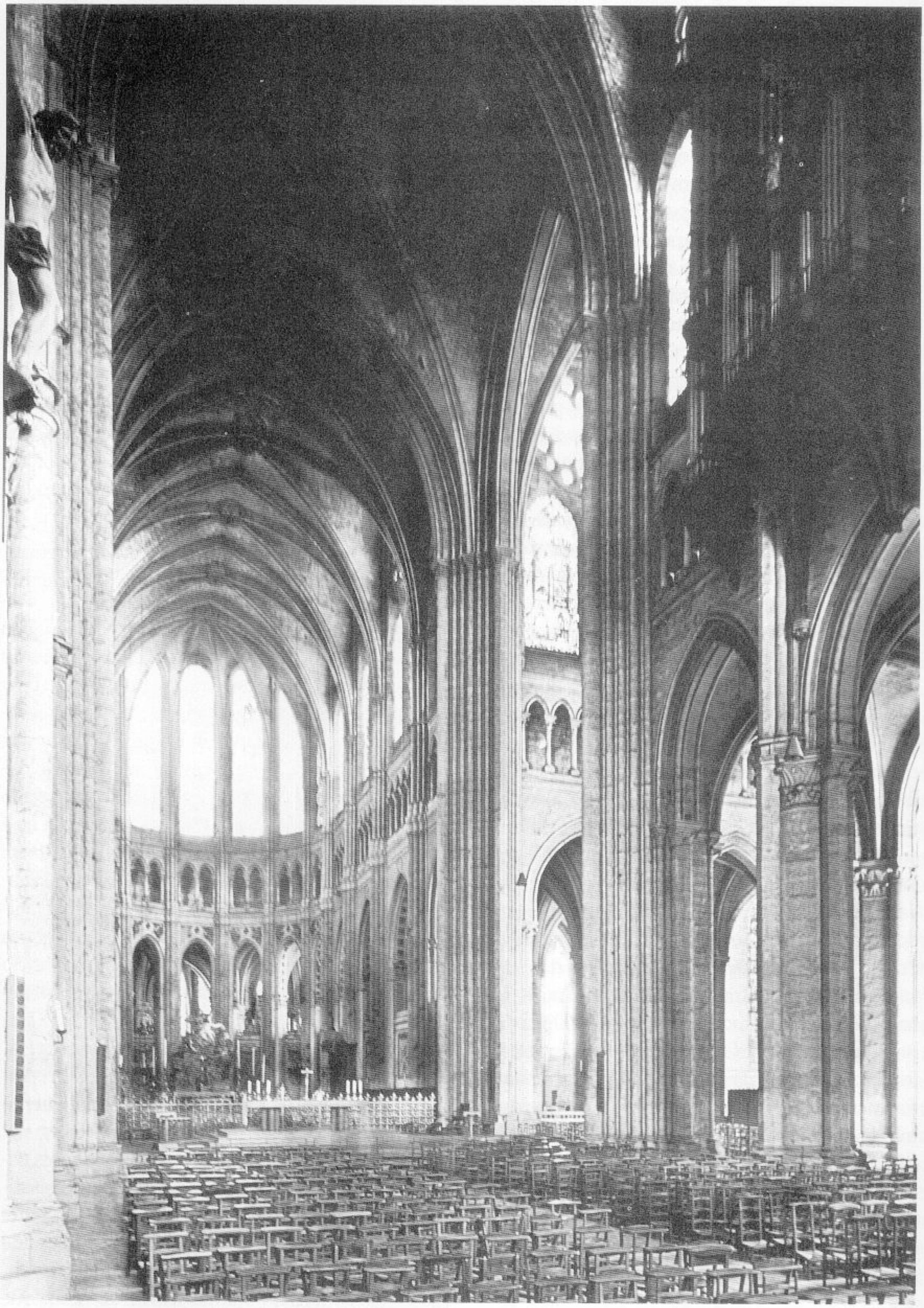
Embora possamos buscar uma ou outra característica da arquitetura gótica em alguma fonte românica, o como e o porquê de seu sucesso são bastante difíceis de explicar. Deparamo-nos, aqui, com uma eterna controvérsia: para os adeptos da abordagem funcionalista, a arquitetura gótica é o resultado de avanços de engenharia que possibilitaram a construção de abóbadas mais eficazes e a concentração do empuxo em poucos pontos críticos, eliminando-se, assim, as sólidas paredes românicas. Mas isso será tudo? Devemos fazer nova e breve menção ao abade Suger, segundo o qual foi difícil reunir artesãos de muitas regiões diferentes, para trabalharem no projeto. Isso viria em apoio à hipótese de que ele apenas precisava de bons técnicos; fosse esse o único problema e o abade ter-se-ia deparado, no final, com nada além de um aglomerado de diferentes estilos regionais. Seu relato, no entanto, enfatiza insistentemente que a "harmonia", a relação perfeita entre as partes, constitui a fonte da beleza, uma vez que exemplifica as leis segundo as quais a razão divina criou o universo; a "milagrosa" inundação de luz através das "mui sagradas" janelas transforma-se na Luz Divina, uma revelação mística do espírito de Deus. Tenha ou não sido ele o arquiteto de Saint-Denis, foi certamente ele o espírito cuja orientação transformou as igrejas góticas em mais do que a soma de suas partes.

Chartres; Rouen

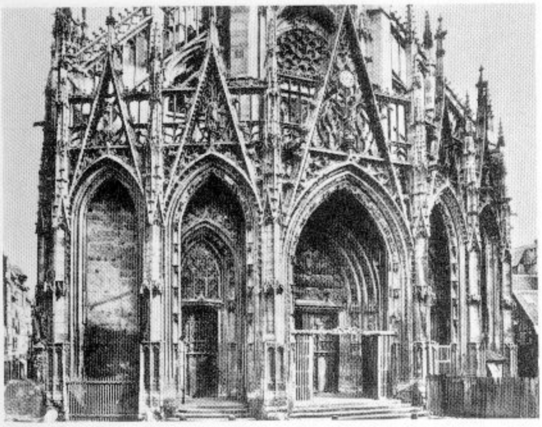
Apenas Chartres, dentre todas as principais catedrais góticas, ainda conserva grande parte de seus vitrais originais. A magia de seu interior (fig. 135), inesquecível para quem lá esteve, é quase impossível de ser reproduzida por ilustrações. As fotos inevitavelmente exageram a luminosidade das janelas, o que as torna mais parecidas com "buracos" do que com "paredes translúcidas". Na realidade, as janelas deixam entrar muito menos luz do que seria de esperar; atuam, sobretudo, como imensos e multicoloridos filtros difusores que modificam a qualidade da luz diurna comum, dotando-a dos valores poéticos e simbólicos que o abade Suger tinha em tão alta estima.

Após constatar-se que a planta básica das igrejas góticas era satisfatória, como ficou demonstrado na Catedral de Notre-Dame (ver fig. 131), e compreender-se que a abóbada de arestas baseada no arco agudo tinha uma flexibilidade até aqui inimaginável, o desenvolvimento da arquitetura gótica na França tornou-se cada vez mais arrojado, procurando conhecer os limites extremos aos quais esse tipo de construção poderia ser levado. As naves ficaram cada vez mais grandiosas e os contrafortes mais rendilhados, até que, em alguns casos, chegaram mesmo a ruir. Talvez o objetivo de glorificar a ordem divina, como o abade Suger se propusera a fazer, houvesse imperceptivelmente se transformado em uma competição muito semelhante à da Torre de Babel, que, como estamos lembrados, terminou de forma desastrosa. É também surpreendente constatar que tantas construções no estilo conhecido como Gótico *Flamboyant* ("flamejante"), como é chamada a última fase, tenham permanecido em pé. As formas ondulantes, em curvas e contracurvas dos lavores em pedra da Igreja de Saint-Maclou de Rouen (fig. 136) são tão exuberantes que tentar localizar os "ossos" do edifício transforma-se quase em um jogo de esconde-esconde. O arquiteto tornou-se um virtuose que sobrecarrega o esqueleto estrutural com uma trama tão densa e fantasiosa de elementos decorativos, que a estrutura fica quase completamente oculta.

Uma das coisas realmente surpreendentes sobre a arquitetura gótica é a aceitação entusiástica que esse "estilo real francês" obteve no exterior. Mais admirável ainda foi a sua capacidade de adaptar-se a uma grande variedade de circunstâncias locais — tanto assim, de fato, que os monumentos góticos da Inglaterra, Alemanha



135. Vista da nave central, Catedral de Chartres. 1194-1220



136. Fachada oeste, Saint-Maclou, Rouen. Iniciada em 1434

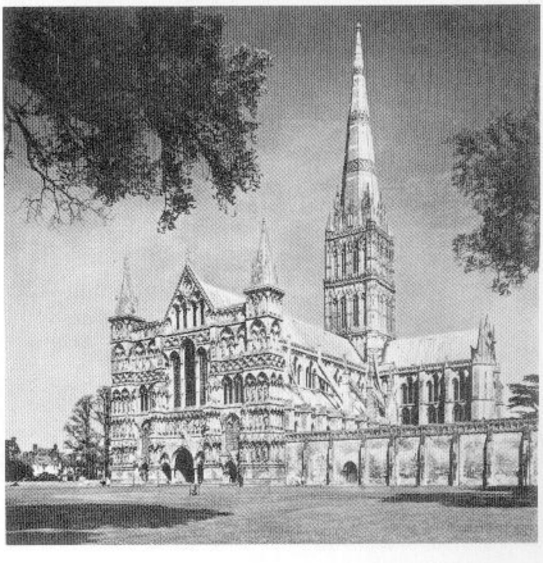
e outros países tornaram-se objeto de profundo orgulho nacional nos tempos modernos. Um grande número de razões, isoladas ou em combinação, podem ser buscadas para explicar esse rápido desenvolvimento: a habilidade superior dos arquitetos e entalhadores franceses, o enorme prestígio dos centros de aprendizagem franceses, como a Escola da Catedral de Chartres ou a Universidade de Paris, e o vigor da Ordem de Cister (fundada na França), que edificava igrejas góticas onde quer que fundasse novas abadias. Basicamente, no entanto, a vitória internacional da arte gótica parece explicar-se pelo extraordinário poder de persuasão do próprio estilo, que inflamava a imaginação e despertava sentimentos religiosos mesmo entre pessoas muito distantes da atmosfera cultural da Ile-de-France.

Inglaterra

Pouco surpreende que a Inglaterra se mostrasse particularmente receptiva ao novo estilo. Todavia, o Gótico inglês não evoluiu diretamente do Românico anglo-normando que tanto contribuíra para os experimentos técnicos que tornaram possível a construção de Saint-Denis. Embora tendo suas primeiras obras realizadas por arquitetos trazidos da França, o Gótico inglês primitivo não tardou em desenvolver seu estilo próprio, cujo melhor exemplo é a Catedral de Salisbury (fig. 137). Percebemos de imediato a grande diferença que a separa das catedrais francesas — e, também, quão fútil seria avaliá-la segundo os padrões góticos franceses, pois sua localização em pleno campo aberto não requer que ela seja muito alta para poder dominar os aglomerados centrais de uma cidade como Paris; sua missão, também, não era a de sancionar espiritualmente uma dinastia real, como fora o caso de Saint-Denis. Ao adotar determinadas características francesas como a construção de grandes janelas acima da entrada principal, com o objetivo de enfatizá-la, a Catedral de Salisbury proclama uma nova era na arquitetura — mesmo que essas características às vezes dêem a impressão de acréscimos posteriores (observe-se os arcobotantes, que parecem estruturalmente desnecessários). Com seus dois transeptos acentuadamente prolongados, e sua ampla fachada que termina em torreões baixos e largos, Salisbury também conservou importantes características do estilo Românico. Transmite-nos uma sensação de amplitude e naturalidade, como se estivesse à vontade não apenas em seu cenário, mas também em suas ligações com o passado anglo-normando.

O pináculo que se eleva por sobre o cruzeiro é aproximadamente cem anos mais velho que as demais partes da igreja, sendo um indício da rápida evolução do Gótico inglês para uma verticalidade mais acentuada. A capela-mor da Catedral de Gloucester (fig. 138), no estilo Gótico Tardio inglês (Gótico Perpendicular), tem muita

137. Catedral de Salisbury. 1220-70

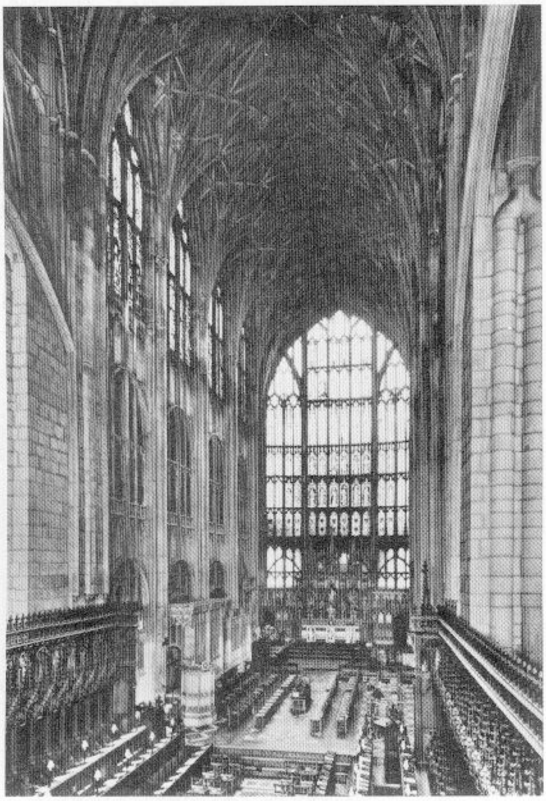


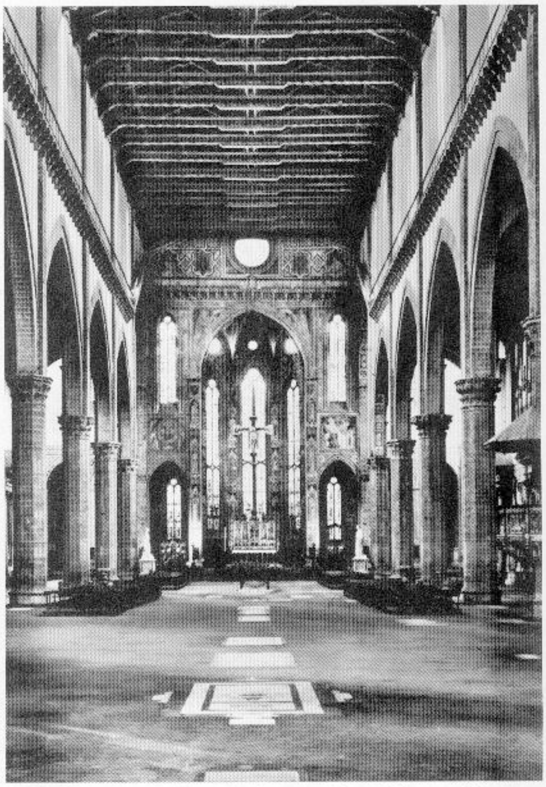
afinidade com os interiores das igrejas francesas, apesar da repetição de pequenos e idênticos ornamentos esculpidos na grande janela, que lembra a repetição dos motivos esculpidos na fachada de Salisbury. O sistema de abóbadas traz uma inovação que, embora mais tarde adotada no continente europeu, é essencialmente inglesa: a propagação das nervuras em um reticulado ornamental de múltiplos filamentos, impedindo que se tenha uma visão nítida das separações dos intercolúnios e suas subdivisões, o que confere ao interior uma maior unidade visual. Embora o estilo inglês tenha-se desenvolvido independentemente da ornamentação *Flamboyant* francesa, há, obviamente, uma relação artística entre essas duas variedades de decoração arquitetônica de elaboração decorativa tão acentuada.

Itália

A arquitetura gótica italiana tem uma posição de destaque em toda a Europa. Se a julgarmos pelos padrões da Ile-de-France, na maior parte dos casos mal poderá ser chamada de gótica. No entanto, criou estruturas de uma beleza e imponência extraordinárias. Devemos ter o cuidado de evitar um critério demasiadamente rígido e técnico ao abordarmos esses monumentos, para não sermos injustos com sua fusão inconfundível de características góticas e tradições mediterrâneas. A Igreja Franciscana de Santa Croce, em Florença, (fig. 139) é uma obra-prima da arquitetura gótica, embora seus tetos sejam de madeira, e não de abóbadas de arestas. Certamente isso se deve a uma escolha deliberada, e não a necessidades técnicas ou econômicas; assim, evoca-se a simplicidade das primitivas basílicas cristãs e liga-se a pobreza franciscana à tradição da Igreja primitiva. Não há indícios do sistema estrutural gótico, a não ser na capela-mor com abóbadas de arestas; as paredes são superfícies contínuas, sem relevos (Santa Croce deve parte de sua fama aos seus maravilhosos murais), e não há arcobotantes, uma vez que os tetos de madeira permitem

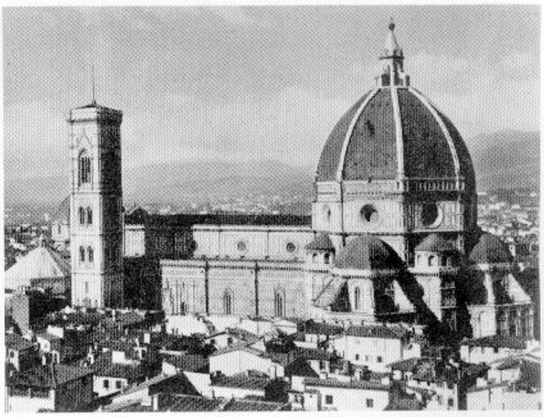
138. Capela-mor, Catedral de Gloucester. 1332-57



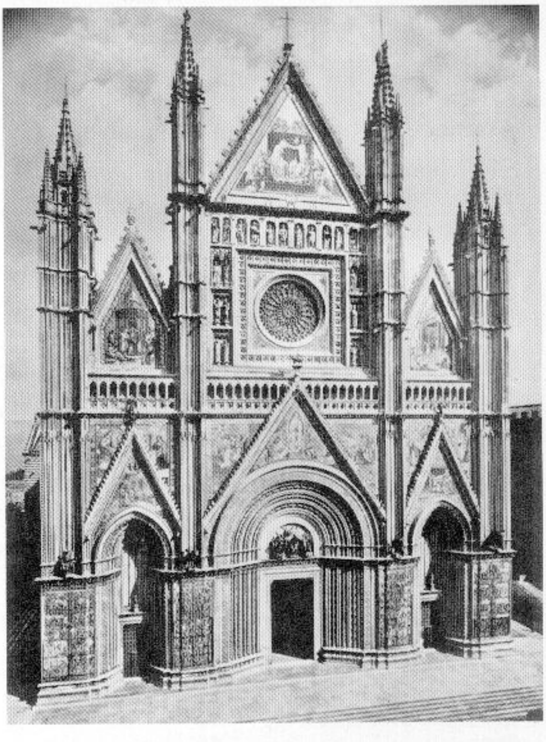


139. Nave central e capela-mor, Santa Croce, Florença. Iniciada em c.1295 dispensá-los. Por que, então, chamar a Santa Croce de gótica? Certamente o uso do arco quebrado não é suficiente para justificar o termo. No entanto, sentimos de imediato que esse espaço interno produz um efeito radicalmente diverso daquele criado pela arquitetura primitiva cristã ou pela arquitetura românica. As paredes da nave têm as qualidades de leveza e transparência que vimos nas igrejas góticas do Norte, e o grande número de janelas na cabeceira exprime intensamente o papel dominante da luz. Julgada por seu impacto emocional, Santa Croce é gótica para além de quaisquer dúvidas, e também é profundamente franciscana — e florentina — pela simplicidade monumental dos meios através dos quais se obteve esse impacto.

Se, em Santa Croce, a principal preocupação do arquiteto foi criar um interior imponente, a Catedral de Florença (fig. 140) foi concebida como um grande marco que se elevasse por sobre toda a cidade. Sua característica mais surpreendente é a imensa cúpula octogonal (comparar com a Catedral de Pisa, fig. 120), cobrindo um espaço central que faz a nave parecer um acréscimo posterior. A verdadeira costrução da cúpula e os detalhes de seu projeto situam-se no início do século XV. Além das janelas e portas, nada há de gótico no exterior da Catedral de Florença. As sólidas paredes, com trabalhos de mármore embutidos, constituem um equivalente perfeito do Batistério românico bem em frente (ver fig. 121), e um campanário separado, de acordo com a tradição italiana (ver figs. 86 e 120) substitui a torre da fachada que já conhecemos das igrejas góticas francesas. A fachada principal, uma característica tão dramática das catedrais francesas, não chegou nunca a ter a mesma importância na Itália. É admirável que tão poucas fachadas góticas italianas tenham ficado incompletas (a de Santa Croce e a da Catedral de Florença são ambas modernas). Entre as que foram acabadas, a mais bela é a da Catedral de Orvieto (fig. 141), que permite uma comparação esclarecedora com as fachadas românicas toscanas por um lado (ver fig. 120), e com as fachadas góticas francesas, por outro (ver fig. 134). Muitos de seus componentes derivam claramente da última fonte, e sua leveza diáfana é também indiscutivelmente gótica. No entanto, essas características foram sobrepostas a uma fachada basilical, como a da Catedral de Pisa; as torres foram reduzidas a torreões para não rivalizarem com o frontão central, e o projeto todo passa uma estranha sensação de dimensões reduzidas que nada tem a ver com o seu verdadeiro tamanho. Ao contrário da Notre-Dame de Paris, a fachada da Catedral de Orvieto ressente-se de um motivo dominante, o


140. Catedral de Florença. Iniciada por Arnolfo di Cambio, 1296; cúpula de Filippo Brunelleschi, 1420-36

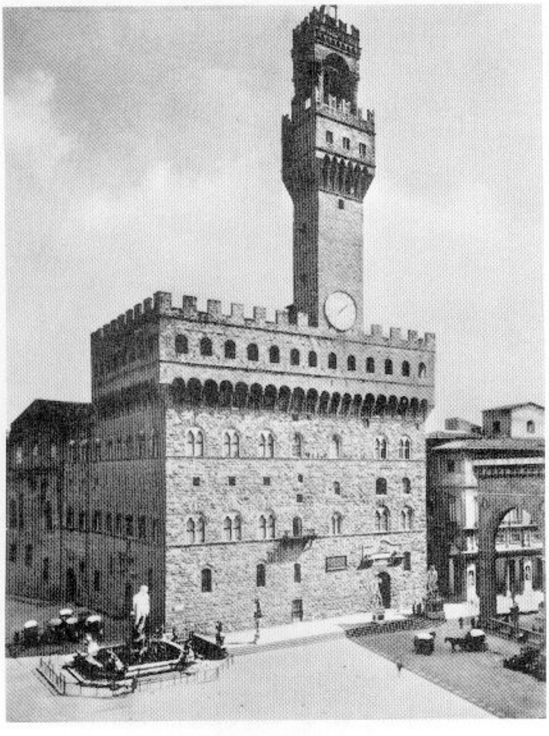
141. Lorenzo Maitani e outros. Fachada oeste, Catedral de Orvieto. Iniciada em c.1310



que faz com que seus elementos pareçam "combinados", em vez de sintetizados em um todo uniforme. Com exceção da rosácea, de modestas dimensões, e dos portais, a fachada não tem aberturas reais, e muitas de suas partes consistem de segmentos parietais emoldurados. Todavia, não percebemos esses elementos como superfícies sólidas e materiais, mas sim translúcidas, uma vez que estão revestidas de mosaicos de um colorido brilhante — um efeito que equivale ao vitral gótico do Norte.

As construções seculares do Gótico italiano têm um caráter tão específico quanto as igrejas. Nas cidades do norte da Europa não há nada que se compare à imponente austeridade do Palazzo Vecchio (fig. 142), a Câmara Municipal de Florença. Edifícios como esse, semelhantes a uma fortaleza, refletem as lutas entre as facções — partidos políticos, classes sociais e famílias importantes — tão características da vida interna das cidades-estados italianas. A moradia do homem de posses (ou *palazzo*, termo designativo de qualquer grande casa urbana) era, literalmente, o seu castelo, projetado para resistir aos assaltos armados e testemunhar a importância de seu proprietário. O Palazzo Vecchio, conquanto maior, segue o mesmo padrão. Por trás de suas paredes ameadas, o governo da cidade podia sentir-se bem protegido contra a ira das multidões enfurecidas. A alta torre não simboliza apenas o orgulho cívico, mas tem um objetivo eminentemente prático: ao dominar a cidade e os campos vizinhos, servia de posto de observação contra os inimigos internos ou externos.

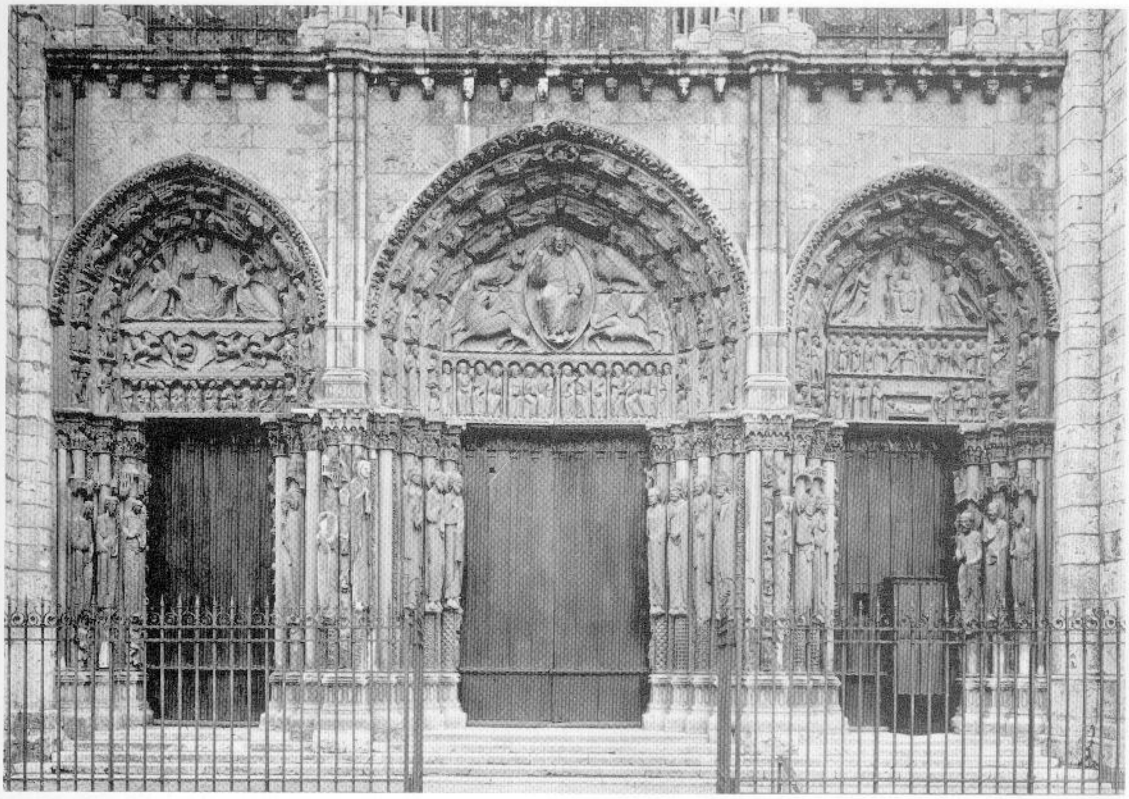
142. Palazzo Vecchio, Florença. Iniciado em 1298



ESCULTURA (1150-1420)

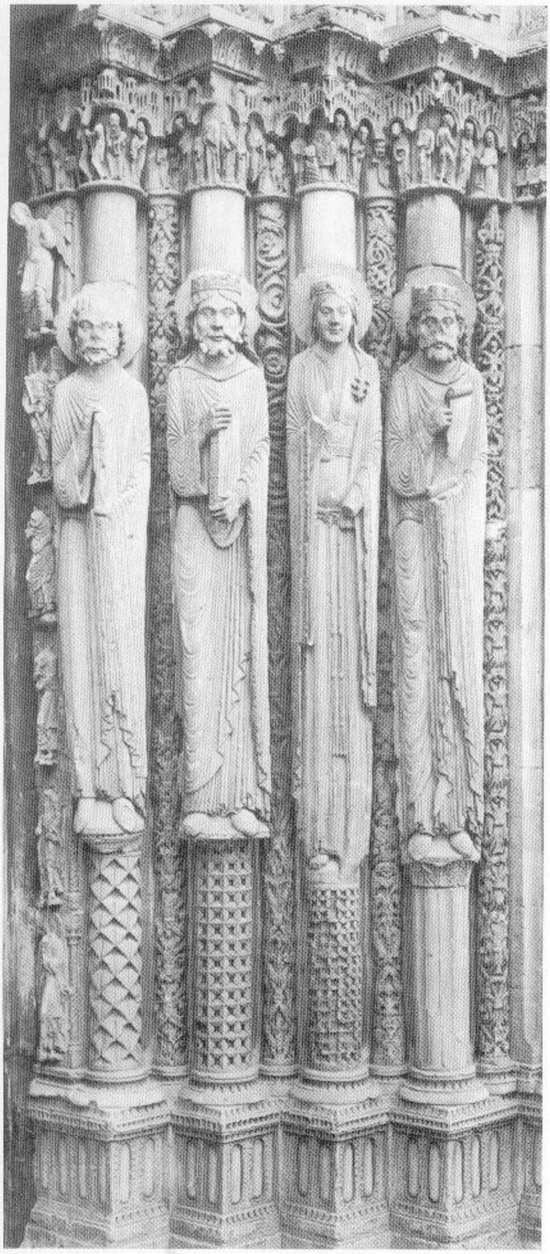
França

Os portais da fachada oeste de Saint-Denis eram muito maiores, e até mesmo mais suntuosamente decorados do que os das igrejas românicas. Foram eles que prepararam o terreno para os admiráveis portais principais da Catedral de Chartres (fig. 143), iniciados por volta de 1145 sob a influência de Saint-Denis, mas de concepção ainda mais ambiciosa. Trata-se, provavelmente, dos mais antigos e completos exemplos da escultura gótica. Comparando-os com um portal românico como o de Saint-Pierre (ver fig. 123), o que logo nos impressiona é um novo sentido de ordenação, como se todas as figuras atraíssem subitamente a nossa atenção, conscientes de sua responsabilidade para com a estrutura arquitetônica. A simetria e a clareza substituíram os movimentos frenéticos e as multidões; as figuras não são mais emaranhadas entre si, mas eretas e independentes, de modo que se visualiza muito melhor o conjunto a grande distância. É particularmente admirável o tratamento dado às ombreiras da porta, onde se alinham figuras esguias adossadas a colunas (fig. 144). Em vez de serem tratadas essencialmente como relevos esculpidos na cantaria, ou projetando-se a partir dela, são na verdade estátuas, cada qual com seu próprio eixo; pelo menos em teoria, poderiam ser destacadas das colunas que lhes servem de suporte. Aparentemente esse primeiro passo (desde o fim da Antigüidade Clássica), no sentido de fazer ressurgir a escultura monumental independente, só poderia ser dado através do "empréstimo" da forma cilíndrica das colunas onde es-

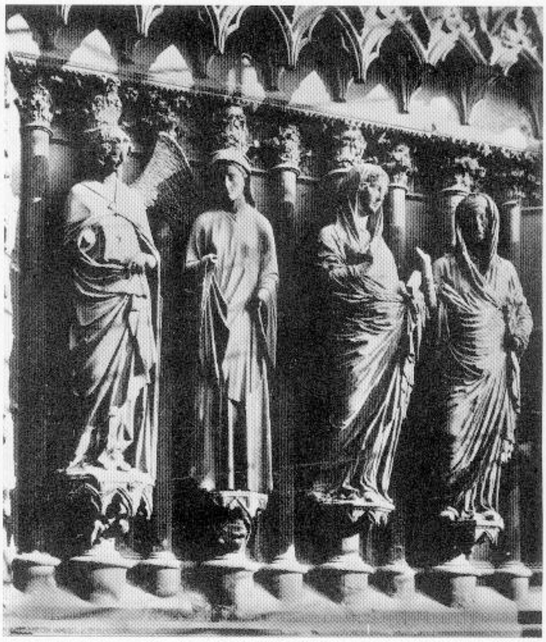


143. Portais do lado oeste da Catedral de Chartres, c. 1145-70 (Para uma vista do interior, ver a figura 135)

tão colocadas as figuras. Esse método faz com que pareçam presas numa certa atmosfera de imobilidade, e, no entanto, as suas cabeças já possuem uma suavidade humana que evidencia a busca por um maior realismo. É como se os escultores góticos tivessem que reviver as mesmas experiências dos escultores gregos do Período Arcaico (ver fig. 52). Realismo é, naturalmente, um termo relativo cujo significado varia muito, de acordo com as circunstâncias; nos portais ocidentais de Chartres, o realismo parece brotar de uma reação contra os aspectos demoníacos da arte românica, uma reação que pode ser percebida não apenas no espírito solene e calmo das figuras, mas também na disciplina racional do tema simbólico subjacente. Os aspectos mais sutis desse programa simbólico só podem ser apreendidos por um espírito bastante versado em teologia; contudo, seus elementos principais são suficientemente simples, o que os torna acessíveis a qualquer pessoa que esteja familiarizada com as noções bíblicas fundamentais. As estátuas das ombreiras, numa seqüência contínua ligando todos os três portais, representam os profetas, reis e rainhas do Velho Testamento; seu propósito é o de aclamar os governantes franceses como descendentes espirituais dos governantes bíblicos, e também — uma idéia que o Abade Suger enfatizava insistentemente — a harmonia entre o governo secular e o espiritual. O próprio Cristo aparece num trono sobre a entrada principal, como Juiz e Regente do Universo, ladeado pelos símbolos dos quatro Evangelistas, com os Apóstolos reunidos embaixo, e os vinte e quatro anciãos do Apocalipse nas arquivoltas acima. O tímpano direito mostra a Sua encarnação, com cenas de Sua vida mais abaixo e personificações das artes liberais (a sabedoria humana rendendo homenagem à sabedoria divina) acima. No tímpano esquerdo, finalmente, vemos o eterno Cristo Celestial, o Cristo da Ascensão, emoldurado pelos signos do zodíaco e seus correspondentes humanos, os Trabalhos dos Meses — um eterno ciclo do ano.



144. Estátuas dos umbrais nos portais do lado oeste da Catedral de Chartres. Iniciada em 1145



145. *Anunciação* e *Visitação*, painel central da fachada oeste, Catedral de Reims. c. 1225-45. Pedra, tamanho acima do natural

Os programas instrutivos desse tipo continuaram sendo uma característica das catedrais góticas; no entanto, os estilos de escultura se desenvolveram rapidamente, variando de região para região. O vasto programa escultural da Catedral de Reims tornara necessário reunir mestres e oficinas inteiras de inúmeros outros centros de construção, de modo que temos nela uma amostra compacta de vários estilos. Ao lado direito da figura 145, presenciamos o encontro entre a Virgem Maria e Santa Isabel (*Visitação*). Essas figuras revelam um Classicismo tão perfeito que, à primeira vista, parecem ter saído do relevo da *Ara Pacis* (ver fig. 79). Não mais governadas, como eram as figuras de Chartres, pelas colunas rigorosamente verticais, cada uma delas volta-se para a outra com o mesmo calor humano que une as duas crianças mais velhas da *Ara Pacis.*

No grupo da *Anunciação* (fig. 145, lado esquerdo) o estilo da Virgem é sóbrio, com o eixo do corpo rigorosamente vertical e as dobras do panejamento contínuas e afuniladas, que se encontram em ângulos agudos. Em contraste, o anjo é manifestamente gracioso: percebemos o rosto pequeno e redondo, emoldurado por cabelos encaracolados que fazem lembrar um gorro, o sorriso franco, a acentuada curva em S do corpo esguio e o panejamento abundante e muito saliente. Esse "estilo elegante", criado por volta de 1240 por mestres parisienses a serviço da corte real, fez um sucesso tão grande que logo se tornou a forma padronizada da escultura do Gótico Pleno em toda a Europa.

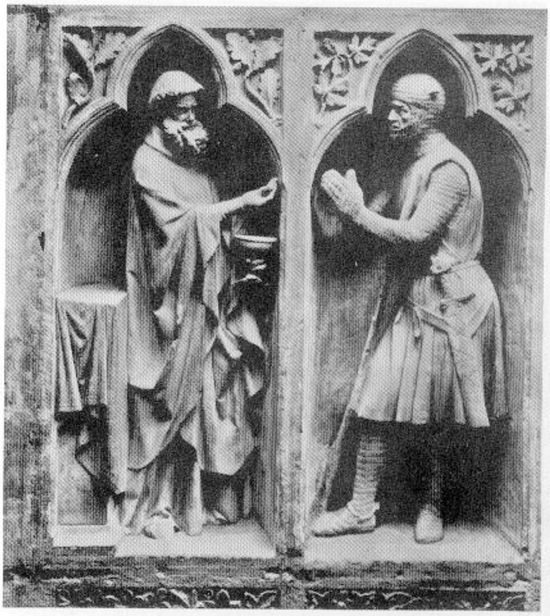
Um grupo ligeiramente posterior (fig. 146), o interior da Catedral de Reims, revela um novo pictorialismo: luz e sombra agora conferem um halo imaterial, até então desconhecido, às figuras colocadas em nichos profundos. Temos aqui, novamente, um contraste de estilos: Abraão, usando uma armadura da época, é de um realismo bastante brusco, enquanto o sacerdote Melquisedeque mostra uma elaboração posterior do estilo "palaciano" do anjo da ilustração anterior. O complexo panejamento é tão abundante que quase faz o corpo desaparecer sob as pregas — uma característica que se tornaria cada vez mais acentuada à medida que o Gótico avançava para o seu estágio final.

Alemanha

Embora os artistas de toda a Europa tenham feito seu treinamento nas grandes oficinas das catedrais da França, o estilo que levaram para seus respectivos países adquiriu, rapidamente, algo do caráter das antigas tradições nacionais. Assim, o relevo que mostra *O Beijo de Judas* (fig. 147), no anteparo do coro da Catedral de Naumburg, na Alemanha, lembra-nos o dramático emocionalismo de uma obra anterior, o *Crucifixo de Gerêão* (ver fig. 109), aqui levado a um clímax teatral devido ao contraste entre a suavidade do Cristo e a ira tempestuosa de São Pedro ao brandir a espada.

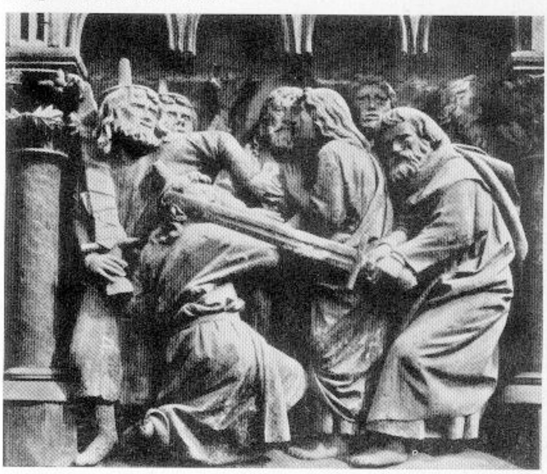
A arte gótica como a conhecemos até o presente reflete um desejo de conferir aos temas tradicionais do cristianismo um apelo emocional cada vez mais intenso. Não surpreende, portanto, que a Alemanha tenha representado um papel especial, próximo ao fim do século XIII, no desenvolvimento de uma nova espécie de imagens religiosas, destinadas às devoções particulares. A mais característica e difundida dessas imagens é a chamada *Pietà* (uma palavra italiana derivada do latim *pietas*, étimo de "piedade"), uma representação da Virgem lamentando o Cristo morto. Essa cena não aparece nas Escrituras; foi criada em contrapartida ao tema da Madona com o Menino. Nosso exemplo, como acontece com a maioria de tais grupos, é esculpido em madeira e pintado de cores vivas. Aqui o realismo tornou-se apenas um veículo de expressão — os rostos agoniados e as chagas de Cristo são ampliadas quase até o grotesco, de modo a provocar uma opressiva sensação de horror e piedade.

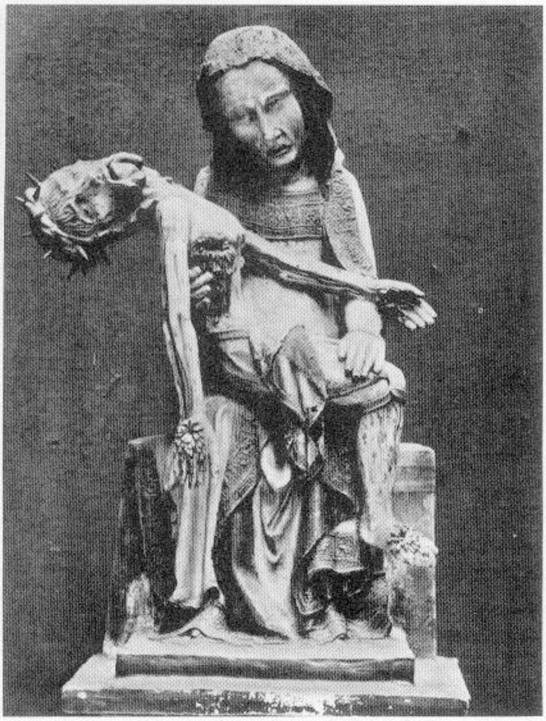
A *Pietà*, com seus corpos macilentos e parecidos com marionetes, atinge o ponto extremo da negação dos aspectos físicos da figura humana. Após 1350 deu-se início a uma reação, e novamente encontramos um interesse pelo peso e volume, unida a um novo impulso de ex-



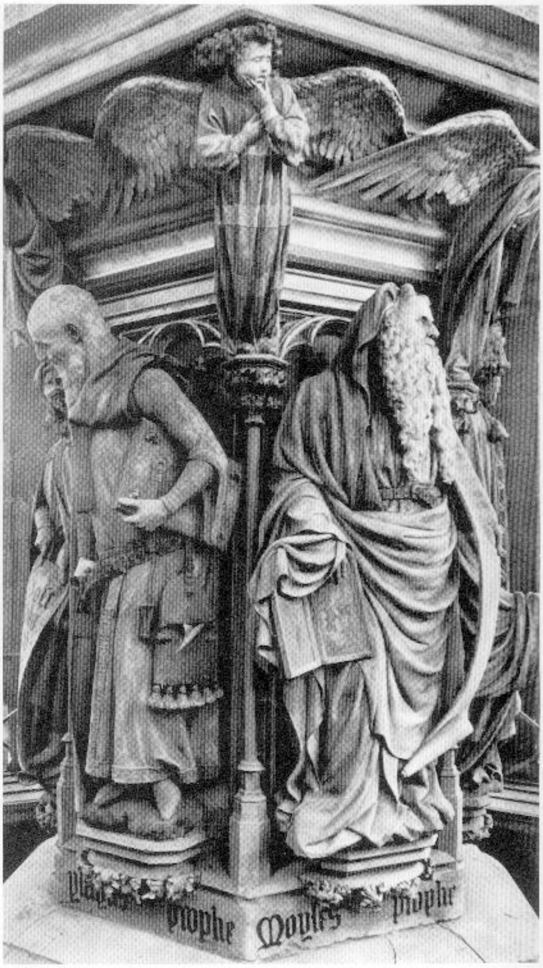
146. *Melquisedeque e Abraão*, parede do interior do lado oeste, Catedral de Reims. Depois de 1251. Pedra

147. *O Beijo de Judas*, anteparo do coro, Catedral de Naumburg. c. 1250-60. Pedra





148. *Pietà*. Início do século XIV. Madeira, altura: 0,87 m Museu Provincial, Bonn



149. Claus Sluter. *O Poço de Moisés.* 1395-1406. Pedra, altura das figuras: cerca de 1,83 m. Convento dos Cartuxos de Champmol, Dijon

plorar a realidade tangível. O clímax foi atingido por volta de 1400, nas obras de Claus Sluter, um escultor holandês a serviço da corte de Borgonha. Sua obra *O Poço de Moisés* (fig. 149), assim chamada devido ao grupo de Profetas do Velho Testamento rodeando a base, inclusive Moisés (à direita) e Isaías (à esquerda), explora o estilo escultural em duas novas direções: o Isaías mostra um realismo que vai dos mínimos detalhes de seus trajes à cabeça, surpreendentemente individualizada; o Moisés mostra um novo sentido de peso e volume. Observe-se que as linhas suaves e ondulantes parecem expandir-se, determinadas a captar o máximo que lhe for possível do espaço circundante.

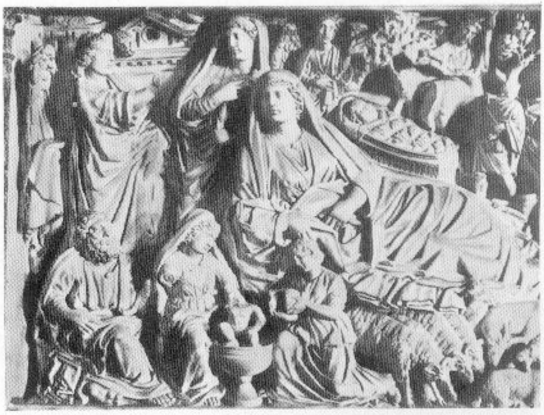
Itália

A escultura gótica italiana, assim como a arquitetura, ocupa um lugar à parte em toda a Europa. Iniciou-se provavelmente no extremo sul, na Apúlia e na Sicília, que faziam parte dos domínios do imperador germânico Frederico II. Pouco restou das obras criadas para ele, mas parece que suas preferências favoreciam o estilo clássico do grupo da *Visitação* (ver fig. 145, lado direito) da Catedral de Reims, que se ajustava bem à imagem imperial que ele fazia de si próprio.

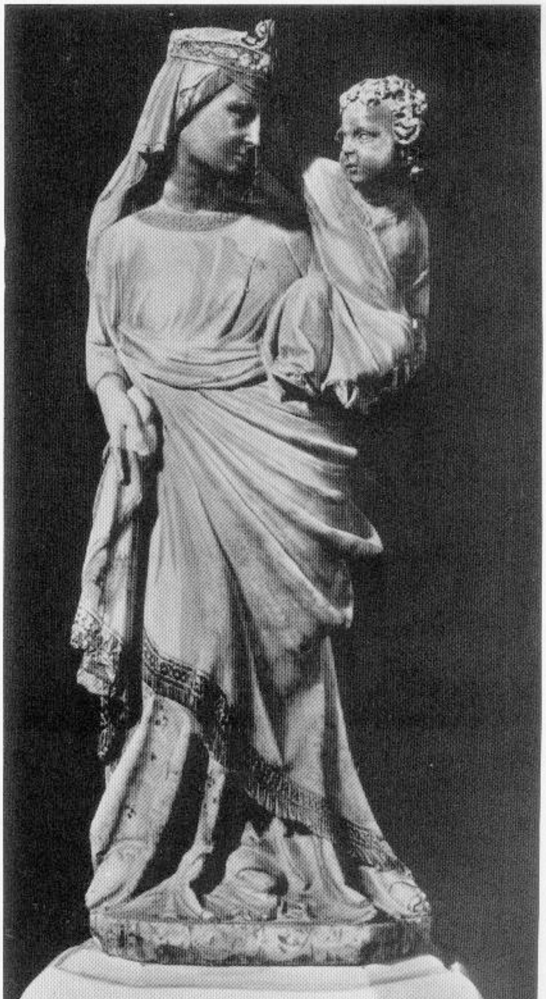
Tal foi o estilo de Nicola Pisano, que veio do Sul da Itália para a Toscana por volta de 1250 (ano da morte de Frederico II). Em 1260, concluiu um púlpito de mármore para o batistério da Catedral de Pisa (ver primeiro plano da fig. 120), do qual apresentamos aqui a *Natividade* (fig. 150); retornando brevemente às decorações da Sala de Íxion (ver fig. 82) podemos detectar determinados tipos — a figura semi-reclinada ou a que se agacha — que foram aqui revividas, mil e duzentos anos mais tarde. Porém em nosso relevo há, certamente, um tratamento diferente do espaço: em vez da atmosfera espaçosa, até mesmo imprecisa, que envolve as cenas romanas, o que temos aqui é uma espécie de caixa pouco profunda, abarrotada de formas sólidas que não apenas contam a história da Natividade, mas também todos os episódios a ela associados (a Anunciação à Maria, a Anunciação aos Pastores). Na escultura gótica do Norte não há um equivalente preciso dessa obra, e Nicola deve tê-la ido buscar na fase final do estilo romano, do qual também há indícios na figura 88, com seu espaço ocupado por uma multidão.

Meio século após o púlpito do batistério, o filho de Nicola, Giovanni Pisano, fez esculturas que se afinavam muito mais com a corrente principal do Gótico. Sua *Madona* (fig. 151) ainda tem as proporções bastante achatadas e o tipo facial romano que vimos na obra de seu pai, mas essas características foram combinadas com outras, góticas e contemporâneas ao artista, como a postura curva em S. Se Giovanni não tivesse utilizado as linhas do panejamento para suportar a pesada parte superior da composição, poderíamos temer pela integridade da metade inferior da figura, de estilo gótico, que suporta o peso excessivo da metade superior, em estilo clássico.

Por volta de 1400, à época do Estilo Internacional (ver pp. 131 e 154), a influência francesa havia sido totalmente assimilada pela Itália. Seu mais notável representante foi um florentino, Lorenzo Ghiberti, que em 1401-2 venceu a concorrência para a realização de um par de portas de bronze magnificamente decoradas para o Batistério de Florença. Reproduzimos o relevo experimental que ele submeteu a julgamento, mostrando *O Sacrifício de Isaac* (fig. 152); a perfeição do trabalho, que reflete a sua prática como ourives, leva-nos a compreender facilmente a razão de ter sido ele o vencedor. Se a composição parece um pouco carente de força dramática, isso se deve ao gosto do período, pois o realismo do Estilo Internacional, derivado da mesma arte palaciana que já produzira o anjo sorridente de Reims (escultura à esquerda, fig. 145), não chegava ao domínio das emoções. É possível que essa característica também estivesse de acordo com o temperamento lírico de Ghiberti; no entan-


150. Nicola Pisano. *A Natividade*, painel no púlpito. Batistério, Pisa. 1259-60. Mármore, 0,85 m × 1,09 m

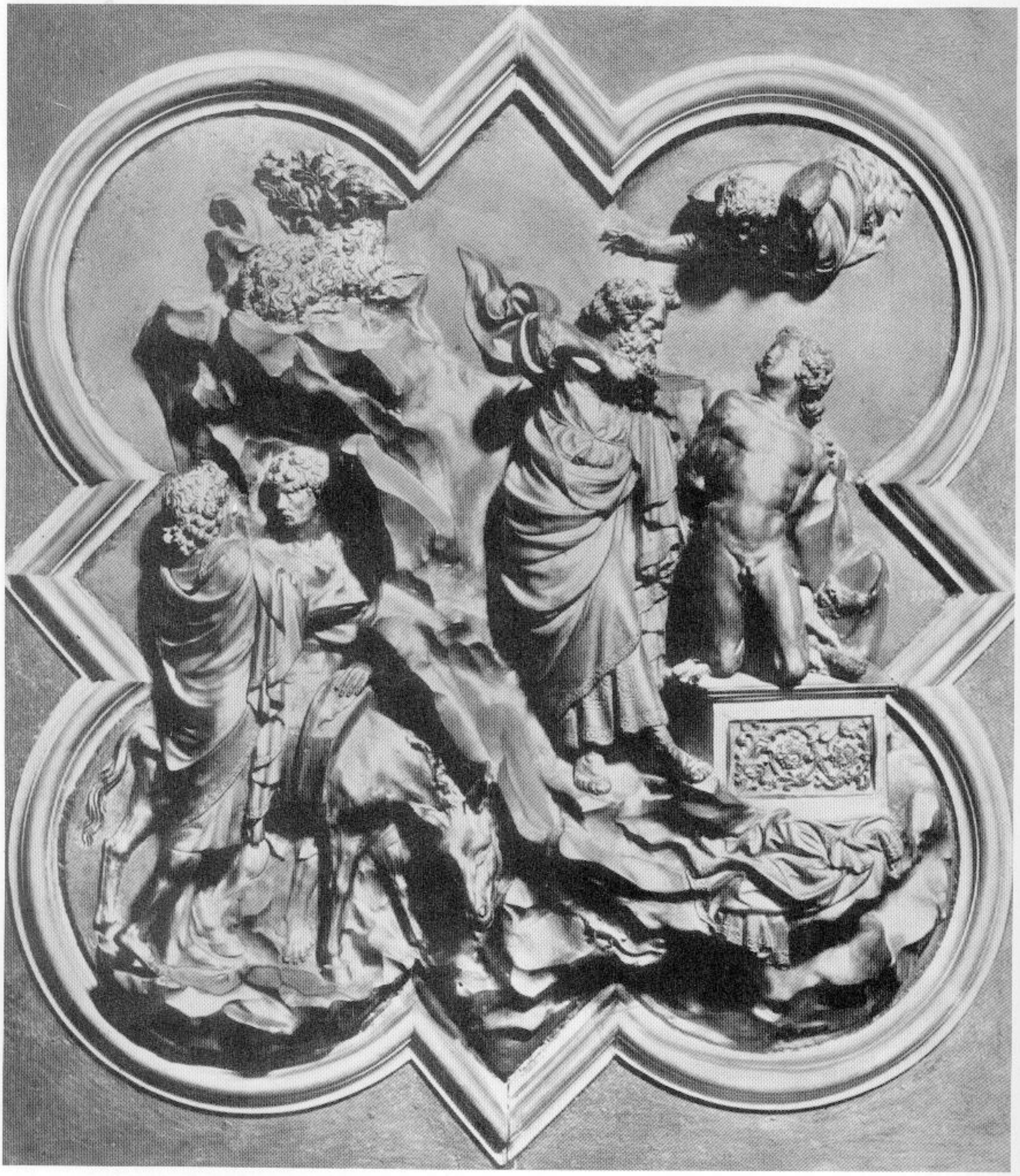
151. Giovanni Pisano. *Madona*. c. 1315. Mármore, altura: 0,68 m. Catedral de Prato



to, por mais que possa ter sofrido a influência francesa, Ghiberti manteve-se totalmente italiano num aspecto — a sua admiração pela escultura antiga, como fica evidenciado no belo corpo nu de Isaac.

A profundidade espacial, tão ausente na *Natividade* (ver fig. 150) de Nicola, fez grandes progressos com Ghiberti; pela primeira vez, desde a Antigüidade Clássica, o fundo plano e sem relevos não é percebido como uma "parede" delimitadora, mas sim como um espaço vazio do qual as figuras emergem em direção ao espectador (note-se, em especial, o anjo do canto superior direito). Não sendo um revolucionário, Ghiberti

152. Lorenzo Ghiberti. *O Sacrifício de Isaac.* 1401-2. Bronze banhado a ouro, 0,53 m × 0,43 m. Museu Nacional, Florença

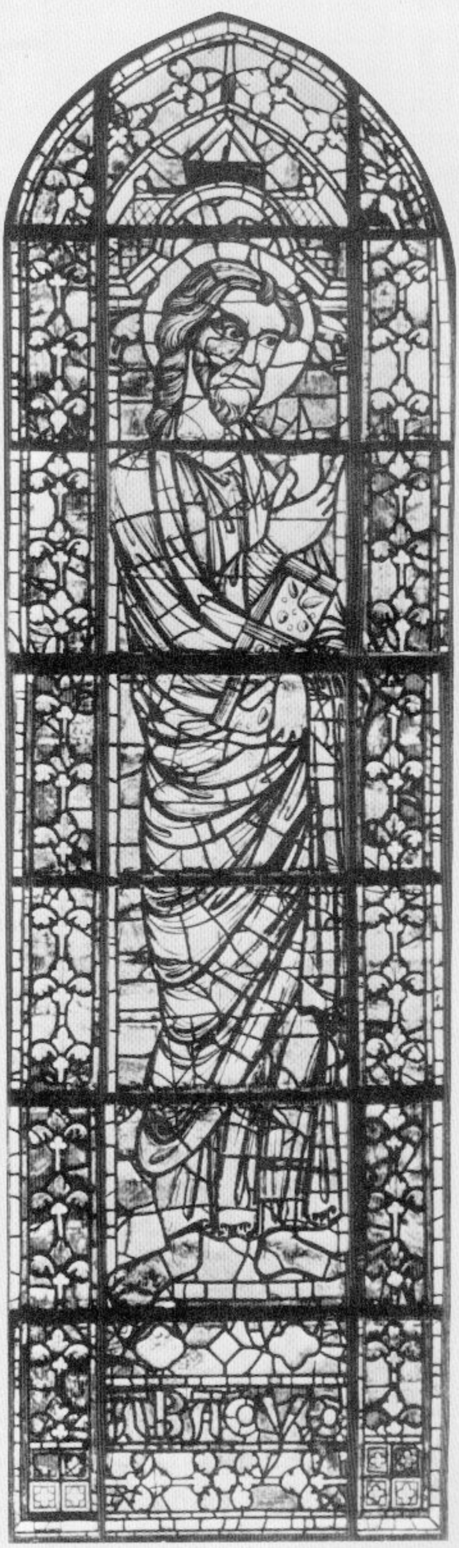


prepara o caminho para a grande revolução nas artes, no segundo quartel do século XV, a que damos o nome de Renascimento Florentino.

PINTURA (1200-1400)

França: vitrais, iluminuras

Embora a Saint-Denis do Abade Suger tenha provocado um efeito imediato sobre a mudança de rumos da arquitetura e escultura, ela não impôs nenhuma mudança radical de estilo na pintura. O próprio Suger enfatizava muito o efeito milagroso dos vitrais, que foram usados em quantidades cada vez maiores à medida que a nova arquitetura passava a comportar mais janelas, de dimensões cada vez maiores. No entanto, a técnica do vitral já havia sido aperfeiçoada no período românico, e o estilo dos desenhos demorou a mudar, embora a quantidade de vitrais exigida pelas novas catedrais fizesse com que as iluminuras deixassem de ser a forma principal de pintura. Trabalhando nas oficinas das catedrais, os desenhistas passaram a ser cada vez mais influenciados pelo estilo dos escultores. O majestoso *Habacuc* (fig. 153), uma das janelas da série em que estão representados os Profetas do Velho Testamento, liga-se diretamente a estátuas como o grupo da *Visitação* de Reims (ver fig. 145) e resulta do reflorescimento do Classicismo que, há uma geração, fora promovido por Nicolas de Verdun. Criar uma figura verdadeiramente monumental com essa técnica já é, em si, algo como um milagre: os primitivos métodos medievais de manufatura de vidros não permitiam a produção de grandes vidraças, de modo que essas obras não são pintura sobre vidro, mas sim "pintura com vidro", com exceção dos traços em negro ou marrom que delineavam os contornos das figuras. Sendo mais trabalhosa que a técnica dos mosaicistas, a dos mestres-vidreiros envolvia a junção, por meio de tiras de vidro, dos fragmentos de formas variadas que acompanhavam os contornos de seus desenhos. Sendo bastante ade-

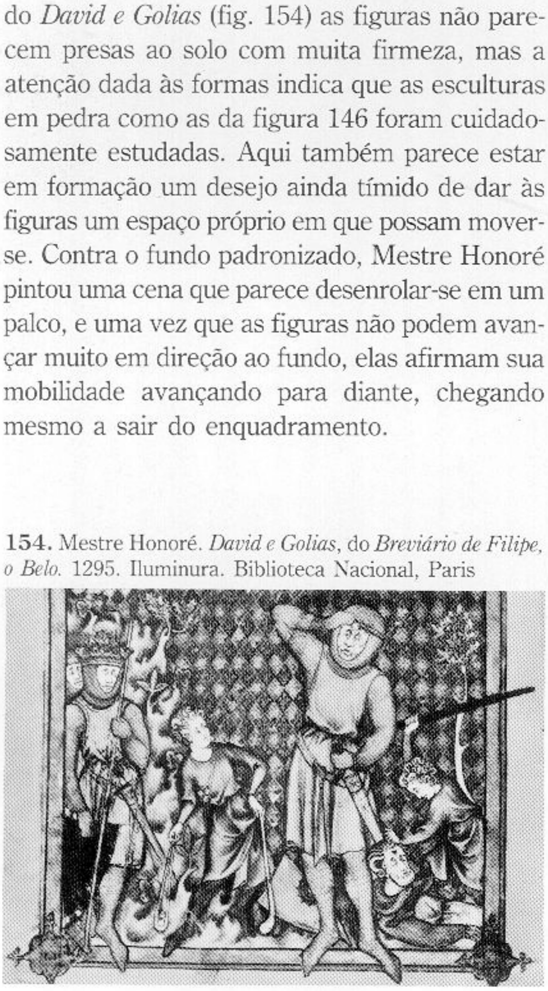


153. *Habacuc.* c. 1220. Vitral, altura: cerca de 4,27 m. Catedral de Bourges.

quado ao desenho ornamental abstrato, o vitral tende a resistir a qualquer tentativa de se obter efeitos tridimensionais. Todavia, na composição de um mestre o labirinto das peças de chumbo conseguia transformar-se em figuras de uma monumentalidade imponente, como é o caso do *Habacuc.*

Após 1250 houve um declínio da atividade arquitetônica, o que reduziu as encomendas de vitrais. Nessa época, entretanto, a iluminura adaptara-se ao novo estilo, cujas origens remontavam às obras em pedra e vidro. Os centros de produção transferiram-se dos *scriptoria* monásticos para as oficinas urbanas dirigidas por leigos — as precursoras de nossas modernas editoras. Alguns nomes dessa linhagem secular de iluminadores são agora nossos conhecidos, como é o caso do Mestre Honoré de Paris, que pintou as miniaturas do *Breviário de Filipe, o Belo.* Na cena do *David e Golias* (fig. 154) as figuras não parecem presas ao solo com muita firmeza, mas a atenção dada às formas indica que as esculturas em pedra como as da figura 146 foram cuidadosamente estudadas. Aqui também parece estar em formação um desejo ainda tímido de dar às figuras um espaço próprio em que possam mover-se. Contra o fundo padronizado, Mestre Honoré pintou uma cena que parece desenrolar-se em um palco, e uma vez que as figuras não podem avançar muito em direção ao fundo, elas afirmam sua mobilidade avançando para diante, chegando mesmo a sair do enquadramento.

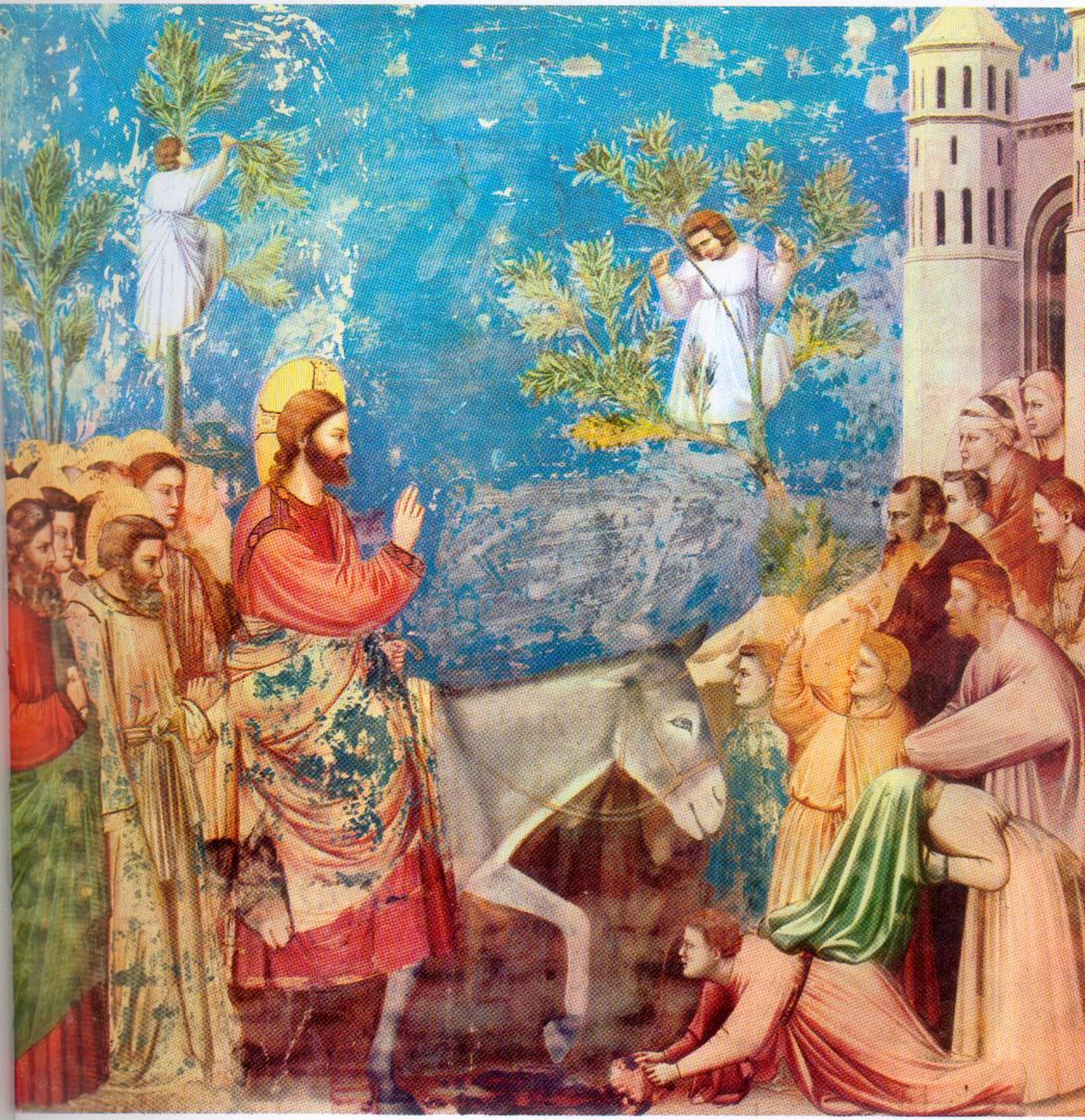
154. Mestre Honoré. *David e Golias*, do *Breviário de Filipe, o Belo.* 1295. Iluminura. Biblioteca Nacional, Paris



Itália: afrescos e retábulos

Devemos agora voltar nossa atenção para a pintura italiana que, no final do século XIII, gerou uma extraordinária explosão de energia criadora cujos resultados foram tão prolíferos quanto havia sido a ascensão das catedrais góticas na França. Um breve lance de olhos sobre o mural *Entrada de Cristo em Jerusalém*, de Giotto (fig. 155) bastará para nos convencer de que estamos diante de uma verdadeira revolução na pintura. Como, nos perguntamos, poderá uma obra de força tão monumental ter sido criada por um contemporâneo de Mestre Honoré? Ao investigarmos o ambiente do qual proveio a arte de Giotto, chegaremos à estranha conclusão de que ela deriva da mesma atitude "antiquada" que encontramos na arquitetura e escultura góticas italianas. Em resultado, a pintura em painéis, os mosaicos e os murais — técnicas que nunca haviam deitado raízes firmes no norte dos Alpes — mantiveram-se vivas na Itália. Exatamente à mesma época que o vitral se tornava a arte pictórica dominante no norte da Europa, numa nova onda de influência bizantina passou a dominar os elementos românicos que ainda persistiam na pintura italiana. Há uma certa ironia no fato de esse Estilo Neo-Bizantino (ou "maneira grega", como os italianos o chamavam) ter surgido logo após a conquista de Constantinopla pelos exércitos da Quarta Cruzada, em 1204 — faz-nos pensar no modo como a arte grega assimilara, no passado, o gosto dos romanos vitoriosos. A maneira grega prevaleceu quase até o fim do século XIII, o que deu aos pintores italianos a oportunidade de absorver a tradição bizantina muito mais completamente do que em nenhuma época anterior. Nesse mesmo período, lembramos que os arquitetos e escultores estavam assimilando o Estilo Gótico, e por volta de 1300 esse estilo também difundiu-se pela pintura. Foi a interação dessas duas correntes que criou o novo estilo, do qual Giotto é o maior representante.

O processo histórico acima delineado terá para nós um maior sentido se examinarmos um belo exemplo da "maneira grega" na pintura italiana, em conjunto com a *Entrada de Cristo em Jerusalém* de Giotto. A esse respeito, um painel que tra-



155. Giotto. *Entrada de Cristo em Jerusalém.* 1305-6. Afresco. Capela da Arena, Pádua

ta do mesmo tema, e foi pintado mais ou menos na mesma época pelo mestre sienense Duccio di Buoninsegna, será especialmente esclarecedor (fig. 156).

Duccio

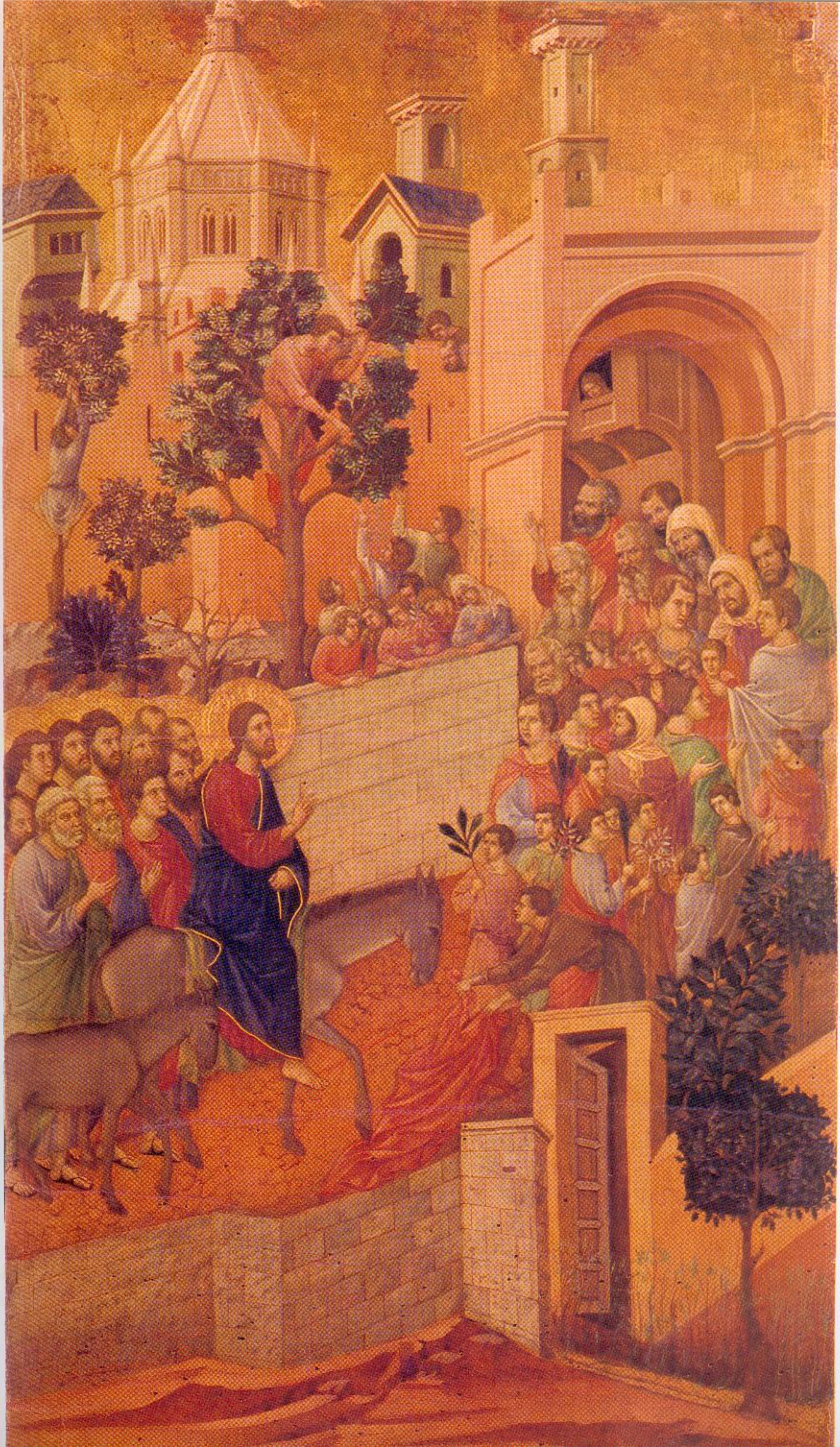
Contrastando com o que vimos sobre a pintura gótica do Norte, com Duccio a luta para criar um espaço pictórico parece ter sido ganha. Ele dominara suficientemente os artifícios do ilusionismo helenístico-romano para saber como criar o espaço em profundidade pelo acréscimo de várias características arquitetônicas que conduzem o espectador, fazendo-o subir, a partir do primeiro plano, pelo caminho que leva à porta da cidade. Sejam quais forem os erros de perspectiva de Duccio, sua arquitetura demonstra uma habilidade de conter e definir o espaço de uma forma inteligível maior do que tudo que fora anteriormente produzido pela arte medieval, superior também à maioria dos cenários clássicos e seus derivados bizantinos. Os elementos góticos também estão presentes no desenho delicado das formas humanas e no desejo evidente que teve o artista de conferir à sua pintura um toque de agilidade e, até mesmo, de contemporaneidade, para fazer-nos sentir que "estamos ali" (daí os trajes contemporâneos e as expressões tristes de *David e Golias* de Mestre Honoré e a torre gótica de Duccio, com sua flâmula adejante e igual às torres que existiam nas cidades da época.

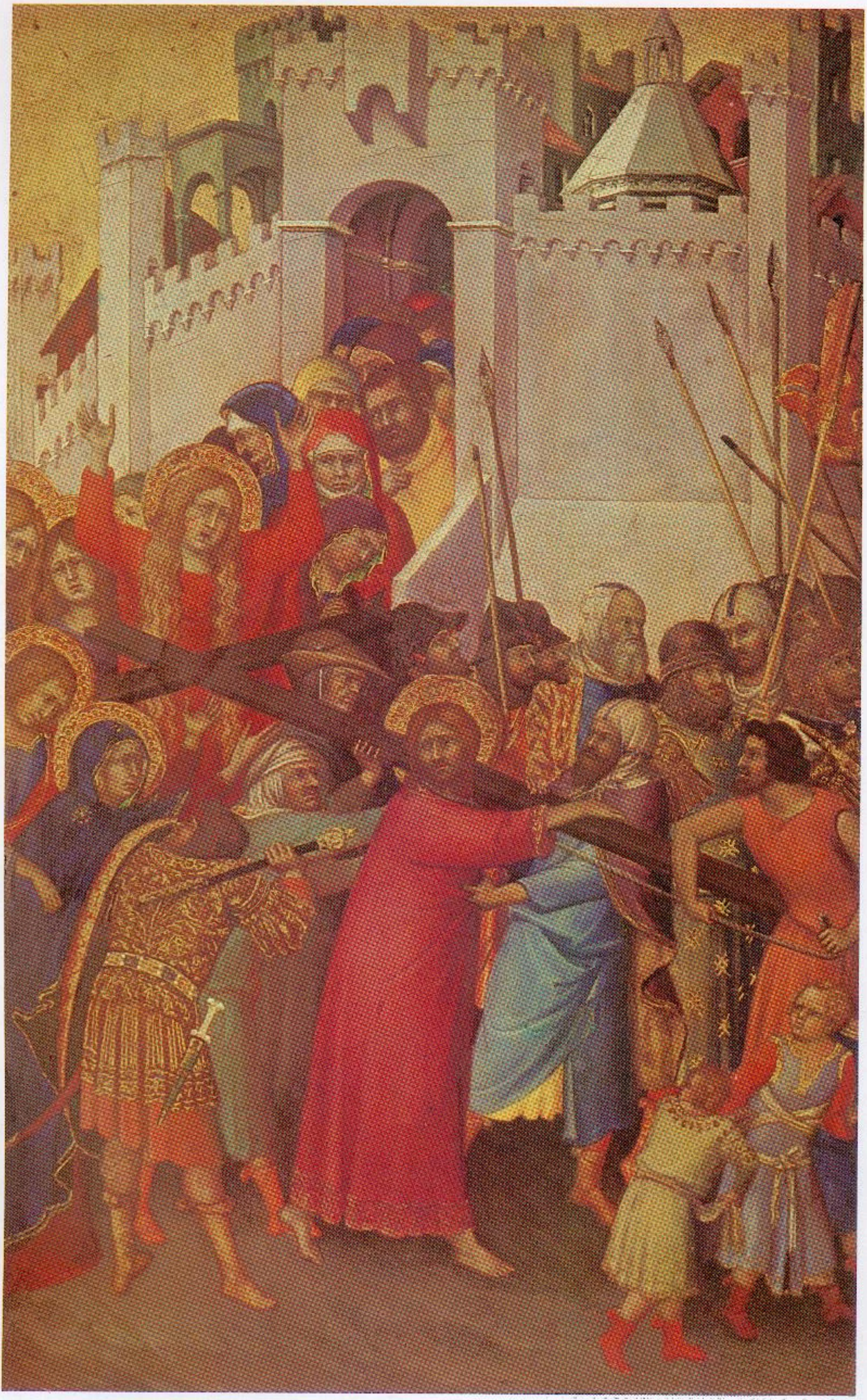
Giotto

Em Giotto encontramos um artista de temperamento muito mais ousado e dramático. Desde o início, Giotto esteve menos próximo da maneira grega, e foi, por instinto, um pintor de afrescos, muito mais que de painéis. Sua *Entrada de Cristo em Jerusalém* deriva basicamente do mesmo tipo de composição bizantina utilizada por Duccio, embora o estilo das figuras constitua um assunto inteiramente à parte e remonte às esculturas de Nicola e Giovanni Pisano (ver figs. 150 e 151). Mas onde Duccio enriqueceu o esquema tradicional, tanto espacialmente quanto nos pormenores descritivos, Giotto sujeita-o a uma simplificação radical. A ação desenvolve-se paralelamente ao plano do quadro; paisagem, arquitetura e figuras foram reduzidas ao mínimo essencial; a gama limitada e a intensidade de tons da pintura em afresco (cores diluídas em água, aplicadas sobre o reboco ainda fresco da parede) acentua ainda mais o aspecto austero da arte de Giotto, em oposição ao brilho de pedra preciosa que se irradia do painel de Duccio.

Contudo, é Giotto que consegue fazer com que sejamos dominados pela realidade do acontecimento. De que maneira esse efeito foi obtido? Antes de mais nada, a ação se desenvolve em primeiro plano, como acontece nas minúsculas miniaturas francesas, onde pudemos observar que algumas figuras quase saíam do enquadramento em nossa direção (ver fig. 154). Porém, o espaço pictórico de Giotto, de maiores dimensões e apresentado de modo a fazer com que o olhar do espectador fique ao mesmo nível das cabeças das figuras, parece dar continuidade ao espaço em que nos encontramos. Giotto também não precisa fazer seus personagens caminharem em nossa direção para que "saltem" do quadro: o caráter tridimensional de seus traços vigorosos é tão convincente que eles parecem quase tão sólidos como esculturas independentes. Com Giotto, as figuras criam o seu próprio espaço, e a arquitetura é reduzida ao mínimo necessário exigido pela narrativa. Conseqüentemente, sua profundidade é obtida através dos volumes combinados dos corpos sobrepostos na pintura, mas, mesmo restrito a esses limites, os resultados são muito convincentes. Para aqueles que viram pela primeira vez esse tipo de pintura, o efeito deve ter sido tão espetacular quanto o dos primeiros filmes em Cinerama; seus contemporâneos o louvaram como igual, ou mesmo superior, aos maiores pintores antigos, pois suas formas pareciam naturais a ponto de confundirem-se com a própria realidade. Giotto considerava a pintura superior à escultura — uma pretensão nada vã, pois ele de fato inicia o que poderíamos chamar de "era da pintura" na arte do Ocidente. Entretanto, seu objetivo não era simplesmente rivalizar com a estatuária; queria, antes, que o impacto total da cena atingisse o espectador de imediato. Se observarmos as pinturas anteriores, constataremos que nosso olhar percorre vagarosamente cada detalhe, até cobrir toda a superfície. Giotto, ao contrário, não nos convida a examinar demoradamente pequenos pormenores, nem a percorrer novamente o espaço pictórico; mesmo os grupos

156. (na página seguinte) Duccio. *Cristo Entrando em Jerusalém*, da parte de trás do *Altar da Maestà*. 1308-11. Painel. 1,03 m×0,53 m. Museu da Catedral, Siena





157. (na página anterior) Simone Martini. *Caminho para o Calvário*. c. 1340. Têmpera sobre painel. 0,25 m × 0,15 m. Museu do Louvre, Paris

de figuras devem ser vistos como blocos, e não como aglomerados de indivíduos. Cristo encontra-se sozinho no centro, ao mesmo tempo que preenche o espaço entre os apóstolos que avançam pela esquerda e os habitantes da cidade, em atitude de reverência, à direita. Quanto mais estudamos esse quadro, mais nos damos conta de que sua força e clareza majestosas encerram a mais profunda expressividade.

Poucos homens, em toda a história da arte, têm a mesma estatura de Giotto como inovador radical. No entanto, a sua própria grandeza contribuiu para reduzir o brilho da geração seguinte de pintores florentinos. Nesse aspecto, Siena foi mais favorecida, pois a influência de Duccio nunca foi tão avassaladora. Portanto, é em Siena, e não em Florença, que se dá o passo seguinte na evolução da pintura gótica italiana.

Simone Martini

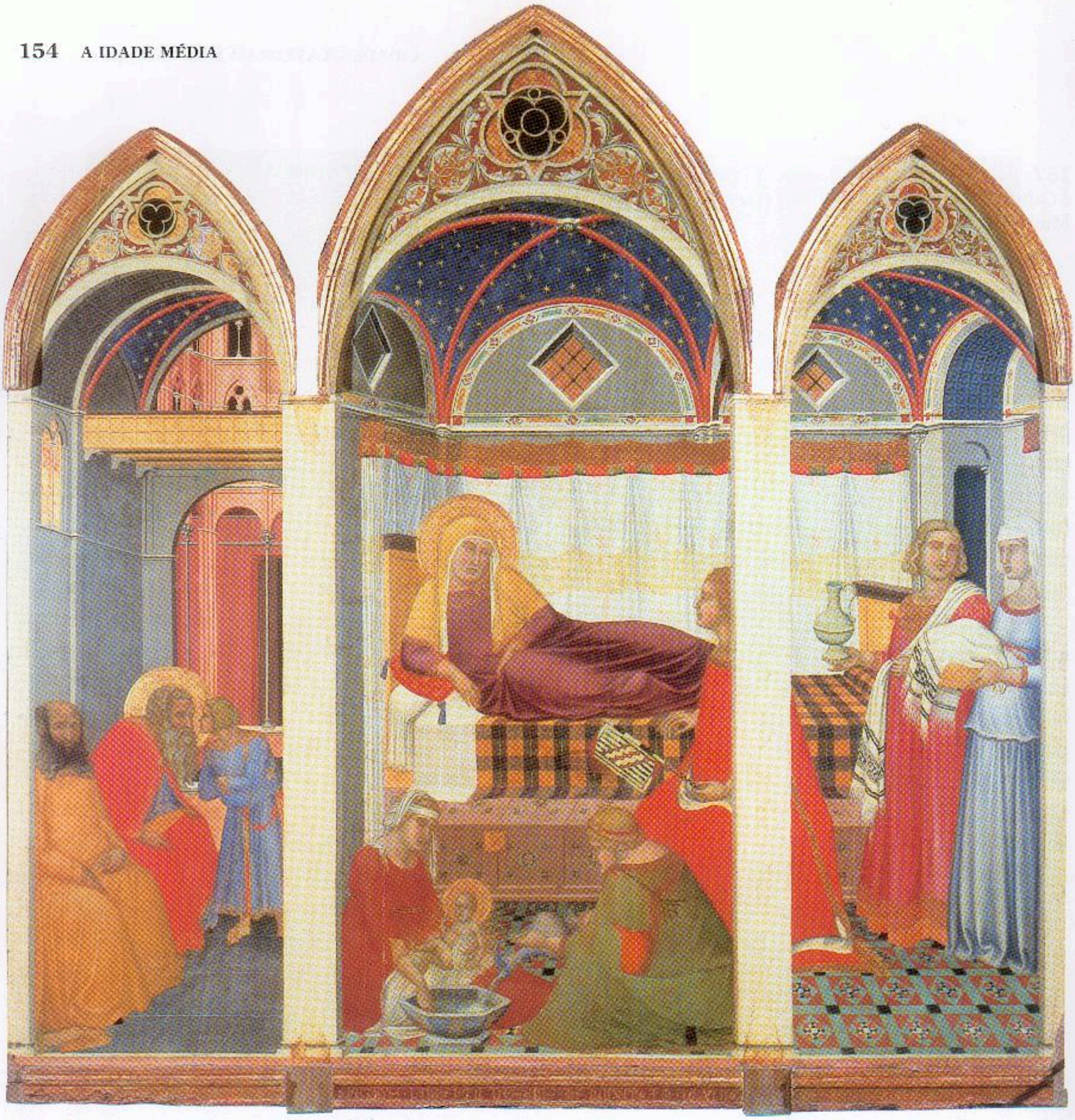
Simone Martini, que pintou o pequeno mas expressivo *Caminho para o Calvário* (fig. 157) por volta de 1340, pode ser considerado o mais ilustre dos discípulos de Duccio. Passou os últimos anos de sua vida em Avignon, a cidade no sul da França que serviu de residência para os papas em exílio durante a maior parte do século XIV. Esse painel, que originalmente fazia parte de um pequeno altar, foi provavelmente pintado no local. Em suas cores brilhantes, e especialmente nos elementos arquitetônicos de seu fundo, ainda faz lembrar a arte de Duccio (ver fig. 156). Por outro lado, os traços vigorosos e os gestos e expressões dramáticos das figuras revelam a influência de Giotto. Simone Martini não se preocupa muito com a clareza espacial, mas revela-se um observador extraordinário; a grande diversidade de trajes e tipos físicos e a riqueza das situações humanas criam uma atmosfera de realidade concreta que o torna tão diferente do lirismo de Duccio quanto da grandiosidade de Giotto.

Os irmãos Lorenzetti

Essa proximidade com a vida cotidiana também aparece na obra dos irmãos Pietro e Ambrogio Lorenzetti, mas numa escala mais monumental e aliada a um agudo interesse pelos problemas de espaço. A mais audaciosa experimentação nesse sentido é o tríptico *O Nascimento da Virgem* (fig. 158), pintado por Pietro em 1342, onde a pintura de elementos arquitetônicos está ligada à forma da própria moldura, de tal modo que ambas constituem um sistema único. Além do mais, a câmara abobadada onde se dá o nascimento ocupa dois painéis e prossegue, ininterrupta, para além da coluna que separa o painel central do da direita. O painel da esquerda representa uma antecâmara que se abre para um grande vestíbulo, do qual só vislumbramos um pequeno trecho, sugerindo o interior de uma igreja gótica. Aqui a superfície pictórica começa a adquirir o aspecto de uma janela transparente, que mostra o mesmo tipo de espaço que conhecemos de nossa experiência cotidiana. O mesmo procedimento permitiu a Ambrogio Lorenzetti, em seu afresco *O Bom Governo*, da Câmara Municipal de Siena, desdobra aos nossos olhos um panorama abrangente da cidade (fig. 159). Para mostrar a vida de uma cidade-estado bem governada, ele precisou encher as ruas e casas de uma atividade fervilhante; sua organização impecável das pessoas e casas provém de uma combinação do espaço pictórico panorâmico da pintura de Duccio com a proximidade do espaço pictórico escultural de Giotto.

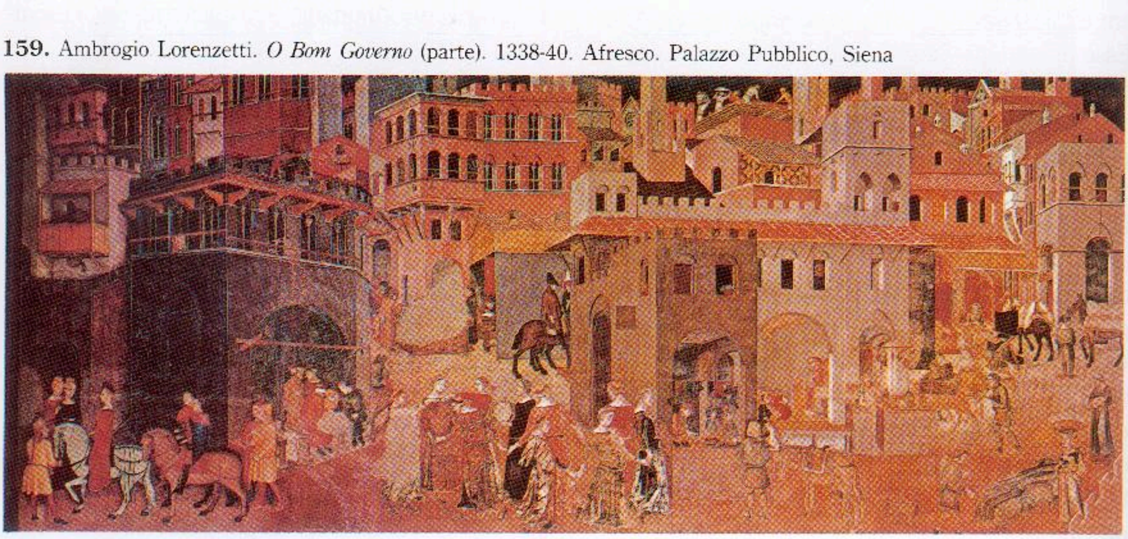
O Gótico do Norte

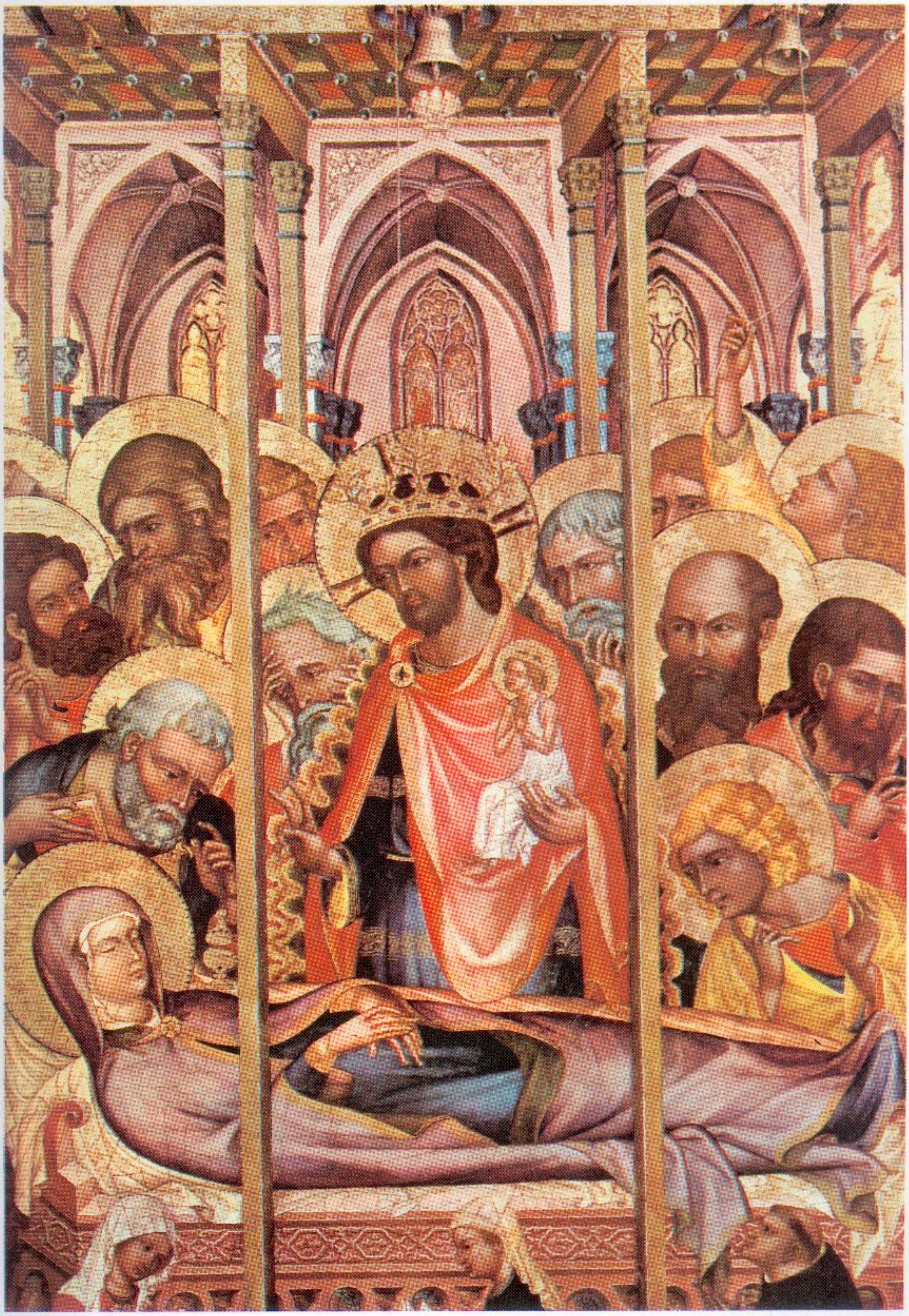
Podemos agora voltar à pintura gótica do norte dos Alpes, pois o que ali se passou na última metade do século XIV foi, em grande parte, determinado pela influência dos grandes mestres italianos. Uma das principais portas de entrada da pintura italiana foi a cidade de Praga, que em 1347 passou a ser residência do imperador Carlos IV, tornando-se rapidamente um centro internacional cuja importância só foi superada por Paris. *A Morte da Virgem* (fig. 160) foi pintada por um artista da Boêmia por volta de 1360. Em-



158. Pietro Lorenzetti. *O Nascimento da Virgem.* 1342. Painel, 1,83 m × 1,53 m. Museu da Catedral, Siena

159. Ambrogio Lorenzetti. *O Bom Governo* (parte). 1338-40. Afresco. Palazzo Pubblico, Siena





160. Mestre da Boêmia. *A Morte da Virgem.* 1350-60. Painel, 0,99 m × 0,70 m. Museu de Belas Artes, Boston bora ele provavelmente conhecesse a obra dos mestres sienenses apenas de forma indireta, a arquitetura do interior da obra revela sua descendência de obras como *O Nascimento da Virgem*, de Pietro Lorenzetti. Italiana é também a forma vigorosa das cabeças e a sobreposição das figuras que intensificam o caráter tridimensional da composição. Além disso, o quadro do mestre da Boêmia não é um simples eco da pintura italiana: os gestos e expressões faciais transmitem uma intensidade emocional que representa o melhor da herança da arte gótica do Norte.

O Estilo Internacional

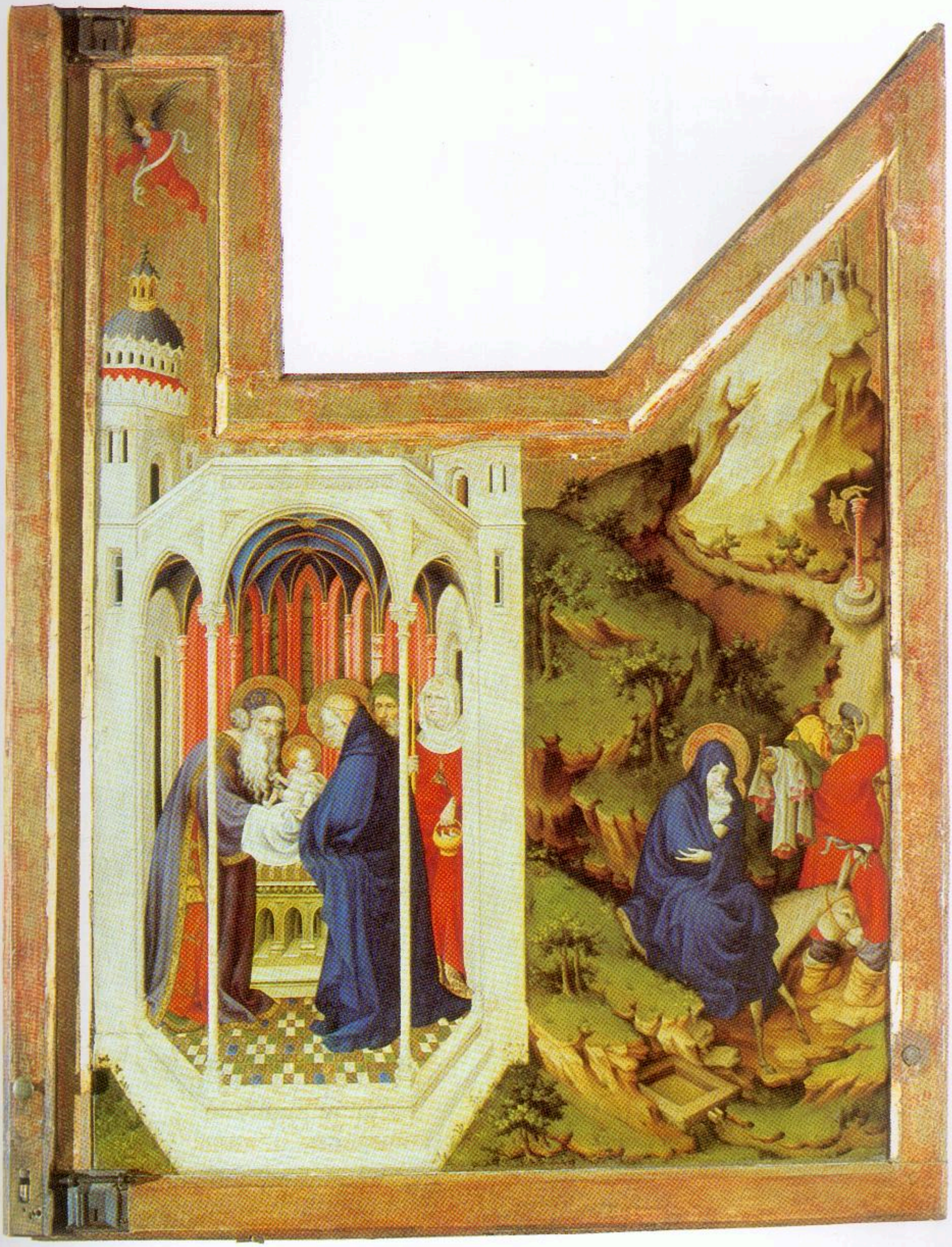
Por volta de 1400, a fusão das tradições italianas com as do Norte dera origem a um único estilo dominante em toda a Europa Ocidental. Esse Estilo Internacional não se restringiu à pintura — empregamos o mesmo termo para a escultura desse período — porém o papel mais importante de seu desenvolvimento coube sem dúvida aos pintores.

Broederlam

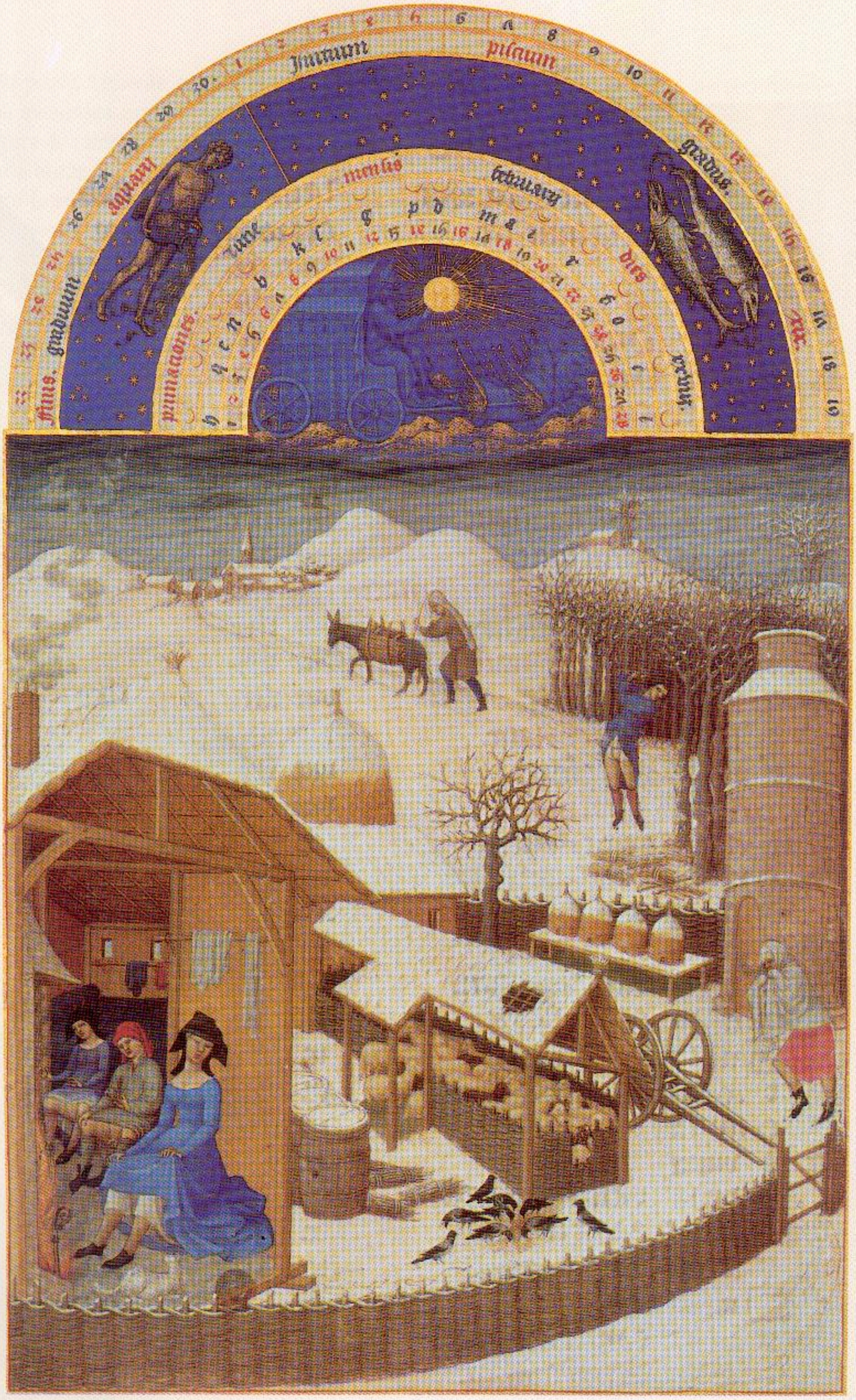
Entre os mais importantes estava Melchior Broederlam, um flamengo que trabalhou para a corte do duque de Borgonha em Dijon. O painel reproduzido na figura 161, pertencente a um par de volantes de um relicário de altar por ele pintado entre 1394 e 1399, é composta, na realidade, de duas pinturas dentro de uma única moldura; o templo da *Apresentação no Templo* e a paisagem da *Fuga para o Egito* foram colocados lado a lado para dar a impressão de constituírem uma só obra, o que se percebe pelo esforço do artista em fazer-nos crer que a paisagem envolve o edifício. Comparado ao espaço pictórico de Pietro e Ambrogio Lorenzetti, o de Broederlam surpreende-nos, em muitos aspectos, por sua ingenuidade — a arquitetura parece de uma casa de bonecas, e os detalhes da paisagem são desproporcionais em relação às figuras. Todavia, o painel cria uma impressão de profundidade muito mais forte do que tudo que já vimos até agora nas obras dos pintores do Norte. Isso se deve à sutileza dos elementos pictóricos: as formas suavemente arredondadas e as sombras escuras e aveludadas criam uma sensação de luz e leveza que compensam em muito quaisquer falhas de escala ou perspectiva. O mesmo caráter suave e pictórico — um símbolo do Estilo Internacional — manifesta-se nas roupagens amplas e folgadas, cujas dobras curvilíneas fluem livremente, fazendo-nos lembrar de Sluter e Ghiberti (ver figs. 149 e 152). Nosso painel também apresenta outra característica do Estilo Internacional: seu "realismo dos detalhes", o mesmo tipo de realismo que pela primeira vez encontramos na escultura gótica (ver fig. 144) e, um pouco mais tarde, nos desenhos à margem das iluminuras. Encontramos essa característica na reprodução delicada de flores e frutos, no encantador burrinho (obviamente desenhado do natural) e a figura rústica de São José, cuja aparência e maneiras fazem lembrar um simples camponês, o que ajuda a enfatizar a beleza aristocrática e delicada da Virgem. É esse tratamento esmerado dos pormenores que dá ao quadro de Broederlam o caráter de uma miniatura ampliada e não de uma pintura de grandes dimensões, embora o painel tenha mais de um metro e meio de altura.

Os irmãos Limbourg

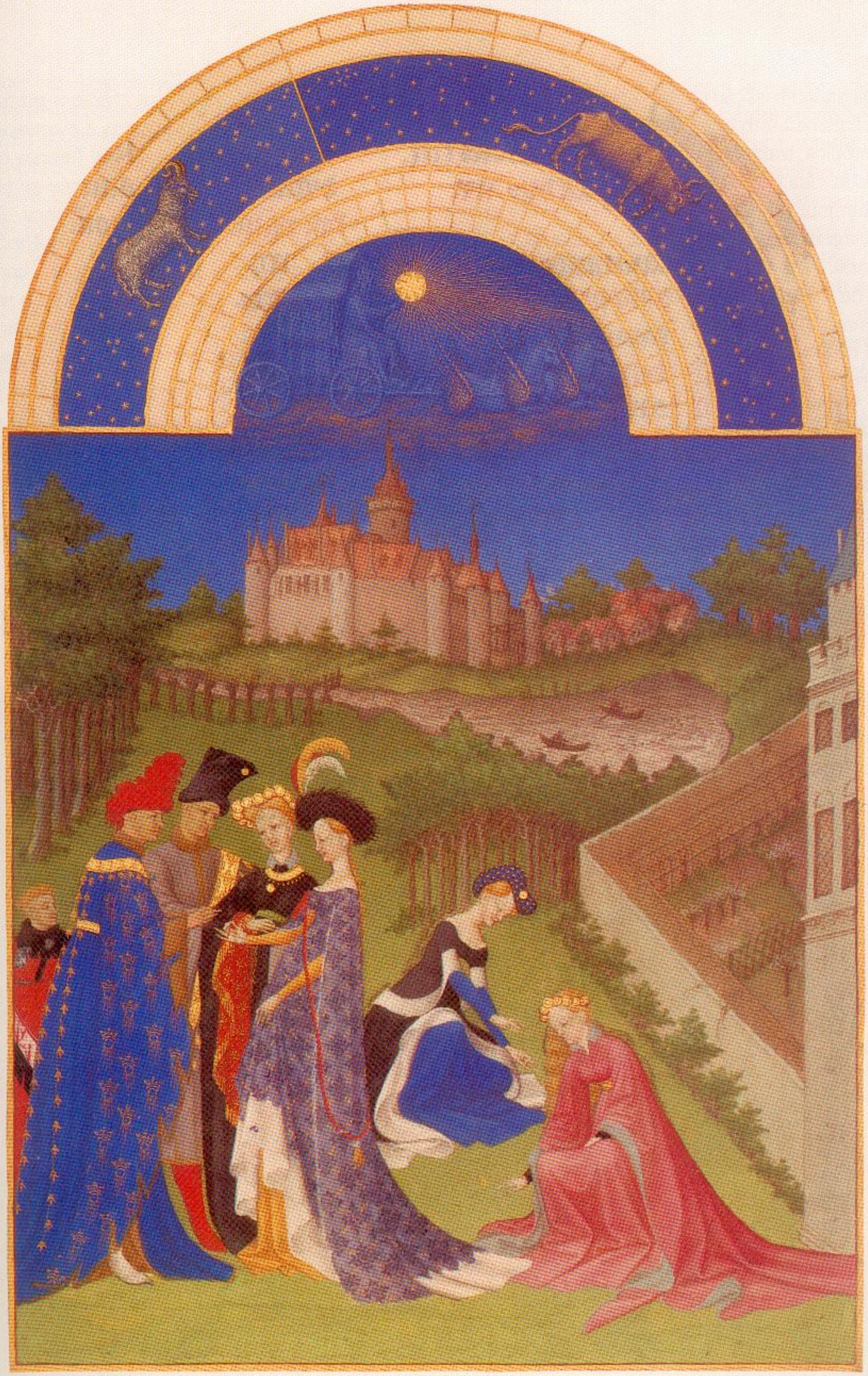
As iluminuras das *Riquíssimas Horas do Duque de Berry* comprovam que, apesar da crescente importância da pintura de painéis, a iluminura continuou sendo a forma dominante de pintura no norte da Europa, à época do Estilo Internacional. Feito para o irmão do rei da França, um homem de caráter pouco admirável que foi, no entanto, o mais generoso protetor das artes de sua época, esse luxuoso breviário representa a fase mais avançada do Estilo Internacional. Os artistas foram Pol de Limbourg e seus dois irmãos, um grupo de flamengos que, como o escultor Claus Sluter, havia se estabelecido na França; devem, todavia, ter visitado também a Itália, pois sua obra inclui um grande número de motivos, e mesmo composições inteiras, tomadas de empréstimo aos grandes mestres de Florença e Siena. As páginas mais admiráveis das *Riquíssimas Horas* são as do calendário. Essa espécie de ciclo, representando as atividades próprias de cada mês, era



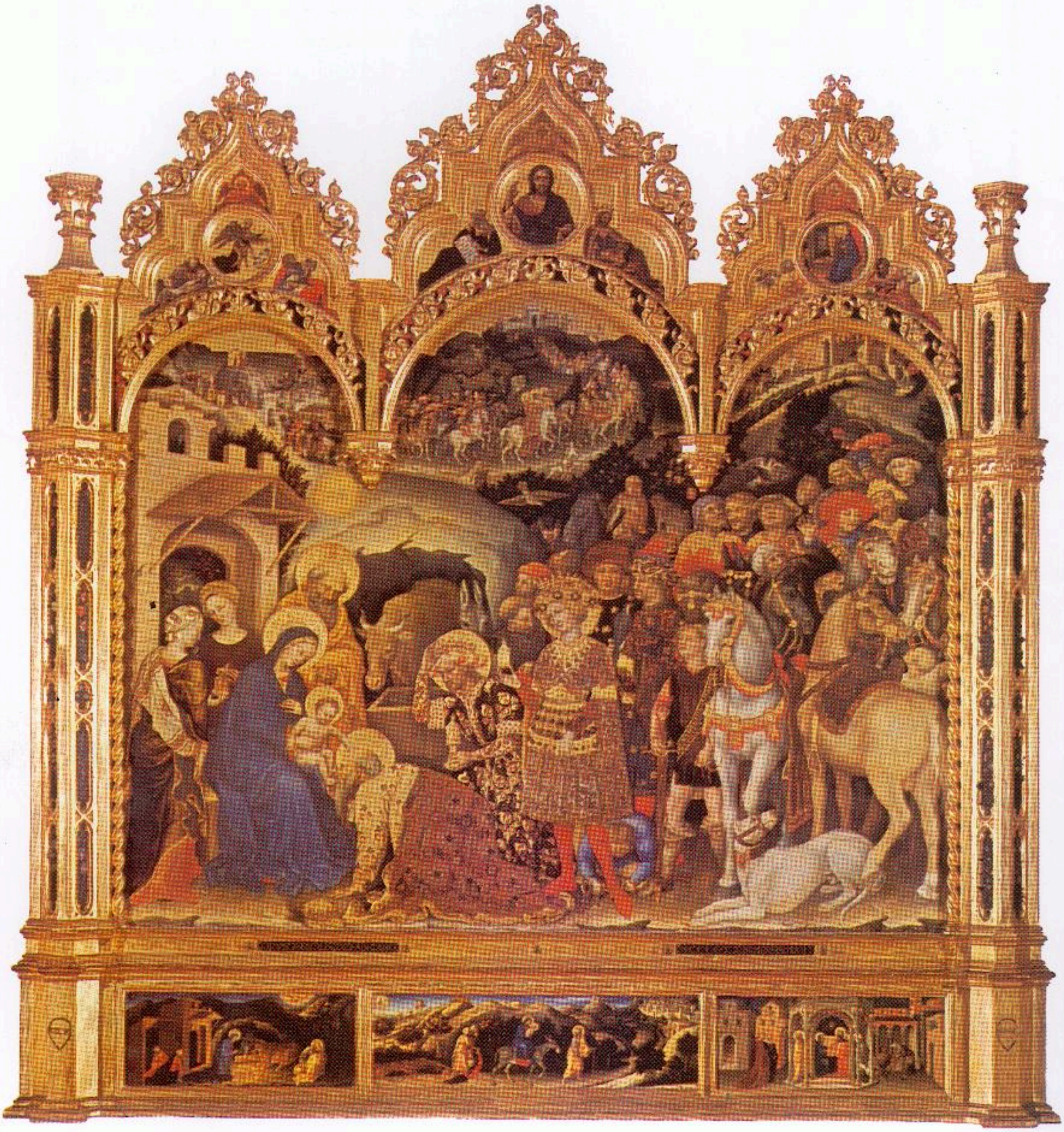
161. Melchior Broederlam. *Apresentação no Templo* e *Fuga para o Egito*. 1394-99. Têmpera sobre painel, 1,62 m × 1,29 m. Museu de Belas Artes, Dijon



162. Irmãos Limbourg. *Fevereiro*, das *Riquíssimas Horas do Duque de Berry*. c. 1415. Iluminura. Museu Condé, Chantilly



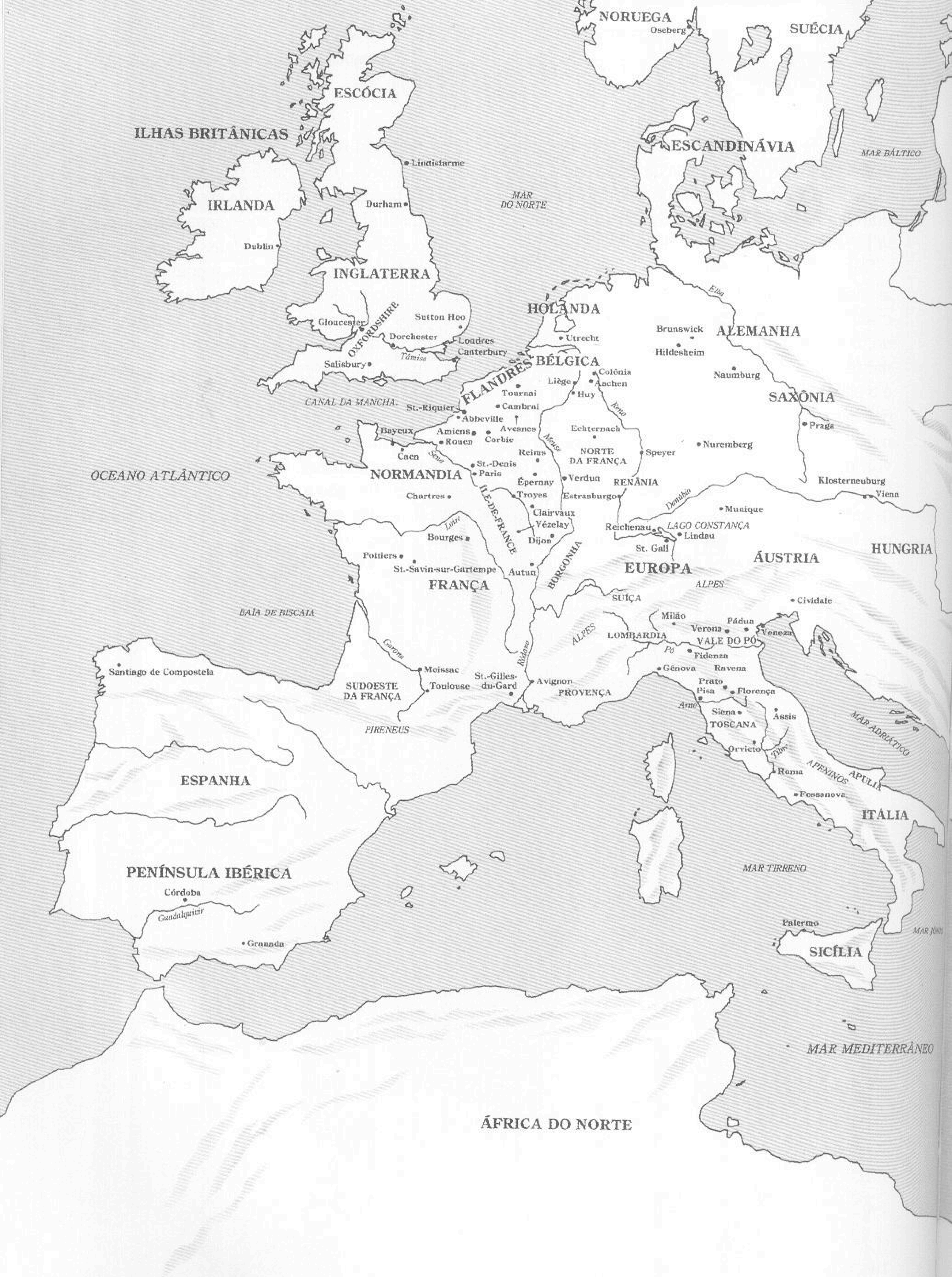
163. Irmãos Limbourg. *Abril*, das *Riquíssimas Horas do Duque de Berry*. c. 1415. Iluminura. Museu Condé, Chantilly uma antiga tradição da arte medieval (ver p. 142). Os Irmãos Limbourg, no entanto, ampliaram tais exemplos, transformando-os em visões panorâmicas da vida do homem junto à Natureza. Assim, a iluminura de *Fevereiro* (fig. 162), a mais antiga paisagem de neve em toda a história da arte ocidental, dá-nos uma visão encantadoramente lírica da vida nas pequenas aldeias ao término do inverno. Aqui, por assim dizer, a promessa do painel de Broederlam foi cumprida: paisagem, interiores e exteriores arquitetônicos estão harmoniosamente unidos num espaço etéreo e profundo. Até mesmo as coisas intangíveis e evanescentes como o hálito gelado da criada, a fumaça ondulante da chaminé e as nuvens do céu se tornaram passíveis de representação pictórica. Algumas páginas do calendário, como a de *Abril* (fig. 163), são dedicadas à vida da nobreza. Uma vez mais, maravilhamo-nos com a riqueza e o realismo dos pormenores. Todavia, há nas figuras uma estranha falta de individualidade. Todos os rostos e estaturas são parecidos: manequins aristo-



cráticos de uma esbelteza irreal, diferenciados apenas pelo luxo e variedade de suas roupas. Certamente o abismo entre eles e os camponeses da iluminura *Fevereiro* não poderia ter sido maior na vida real do que aparenta ser nessas figuras!

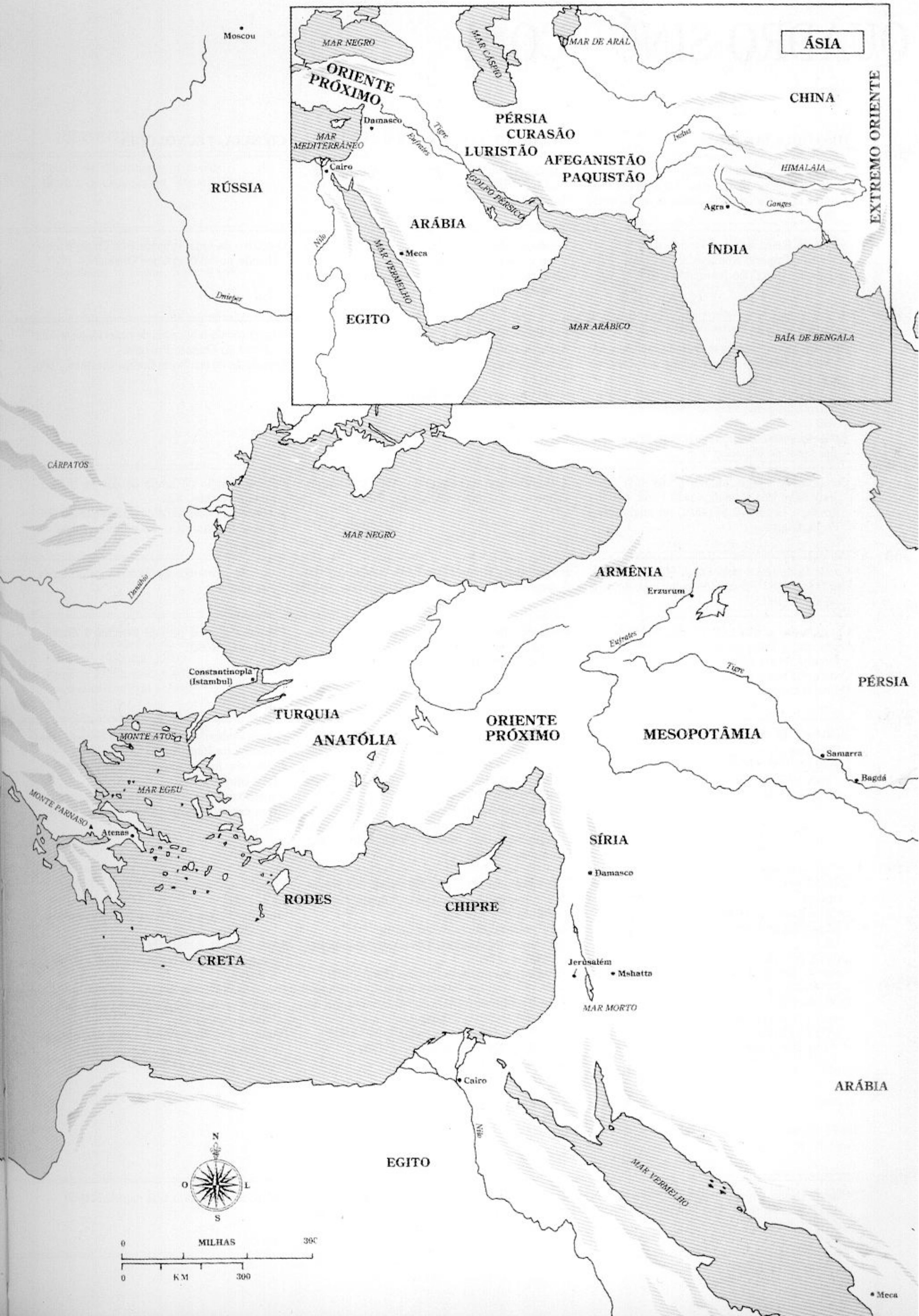
Não mais que um passo separa a multidão palaciana da página de *Abril* dos três Reis Magos e sua comitiva, no retábulo de Gentile da Fabriano, o maior pintor italiano do Estilo Internacional (fig. 164). Aqui, os trajes são tão coloridos, e o panejamento tão folgado e suavemente arredondado como nas obras do Norte. A Sagrada Família à esquerda parece ameaçada de ver-se envolvida pelo cortejo alegre e jovial que desce pelas colinas distantes. Mais uma vez, admiramos os animais maravilhosamente bem reproduzidos, que agora não se restringem aos animais domésticos conhecidos, mas incluem leopardos, camelos e macacos (tais criaturas eram avidamente procuradas pelos príncipes da época, muitos dos quais mantinham jardins zoológicos particulares). A atmosfera oriental dos Magos é ainda mais acentuada pelos traços faciais mongólicos de alguns membros de sua comitiva. Entretanto, não são esses toques de exotismo que marcam essa pintura como obra de um mestre italiano, mas algo mais, uma acentuada sensação de peso e substância física que não esperaríamos encontrar nos representantes do Estilo Internacional do norte da Europa. Apesar de seu apego à delicadeza dos pormenores, Gentile é, obviamente, um pintor acostumado a trabalhar em escala monumental, e não um iluminador de manuscritos por vocação.

164. (na página anterior) Gentile da Fabriano. *A Adoração dos Magos.* 1423. Painel, 2,99 m × 2,81 m. Galeria dos Ofícios, Florença


NORUEGA
Oseberg
SUÉCIA
ESCÓCIA
ILHAS BRITÂNICAS
Lindisfarne
ESCANDINÁVIA
MAR BÁLTICO
MAR
DO NORTE
IRLANDA
Durham
Dublin
INGLATERRA
Elba
HOLANDA
Sutton Hoo
Gloucester
OXFORDSHIRE
Dorchester
Londres
Canterbury
Tâmisa
Salisbury
Utrecht
Brunswick
Hildesheim
ALEMANHA
FLANDRES
BÉLGICA
Colônia
Liège
Aachen
Naumburg
Huy
Tournai
Cambrai
CANAL DA MANCHA
St.-Riquier
Abbeville
Reno
SAXÔNIA
Praga
Bayeux
Amiens
Avesnes
Corbie
Rouen
Echternach
Caen
Sena
Reims
Meuse
NORTE
DA FRANÇA
Speyer
Nuremberg
St.-Denis
Paris
OCEANO ATLÂNTICO
NORMANDIA
Épernay
Verdun
RENÂNIA
Klosterneuburg
Viena
Chartres
ÎLE-DE-FRANCE
Troyes
Estrasburgo
Danúbio
Munique
Clairvaux
Vézelay
Reichenau
LAGO CONSTANÇA
Lindau
Loire
Bourges
Dijon
St. Gall
HUNGRIA
Poitiers
St.-Savin-sur-Gartempe
BORGONHA
ÁUSTRIA
Autun
EUROPA
FRANÇA
ALPES
SUÍÇA
BAÍA DE BISCAIA
Cividale
Milão
Pádua
Verona
Veneza
ALPES
LOMBARDIA
VALE DO PÓ
Garona
Ródano
Pó
Fidenza
Santiago de Compostela
Moissac
Gênova
Ravena
SUDOESTE
DA FRANÇA
Toulouse
St.-Gilles-
du-Gard
Avignon
PROVENÇA
Prato
Pisa
Florença
Arno
Siena
Assis
TOSCANA
PIRENEUS
MAR ADRIÁTICO
Orvieto
Tibre
ESPANHA
Roma
APENINOS
APULIA
Fossanova
ITÁLIA
PENÍNSULA IBÉRICA
MAR TIRRENO
Córdoba
Guadalquivir
Palermo
MAR JÔNIO
Granada
SICÍLIA
MAR MEDITERRÂNEO
ÁFRICA DO NORTE

A Idade Média

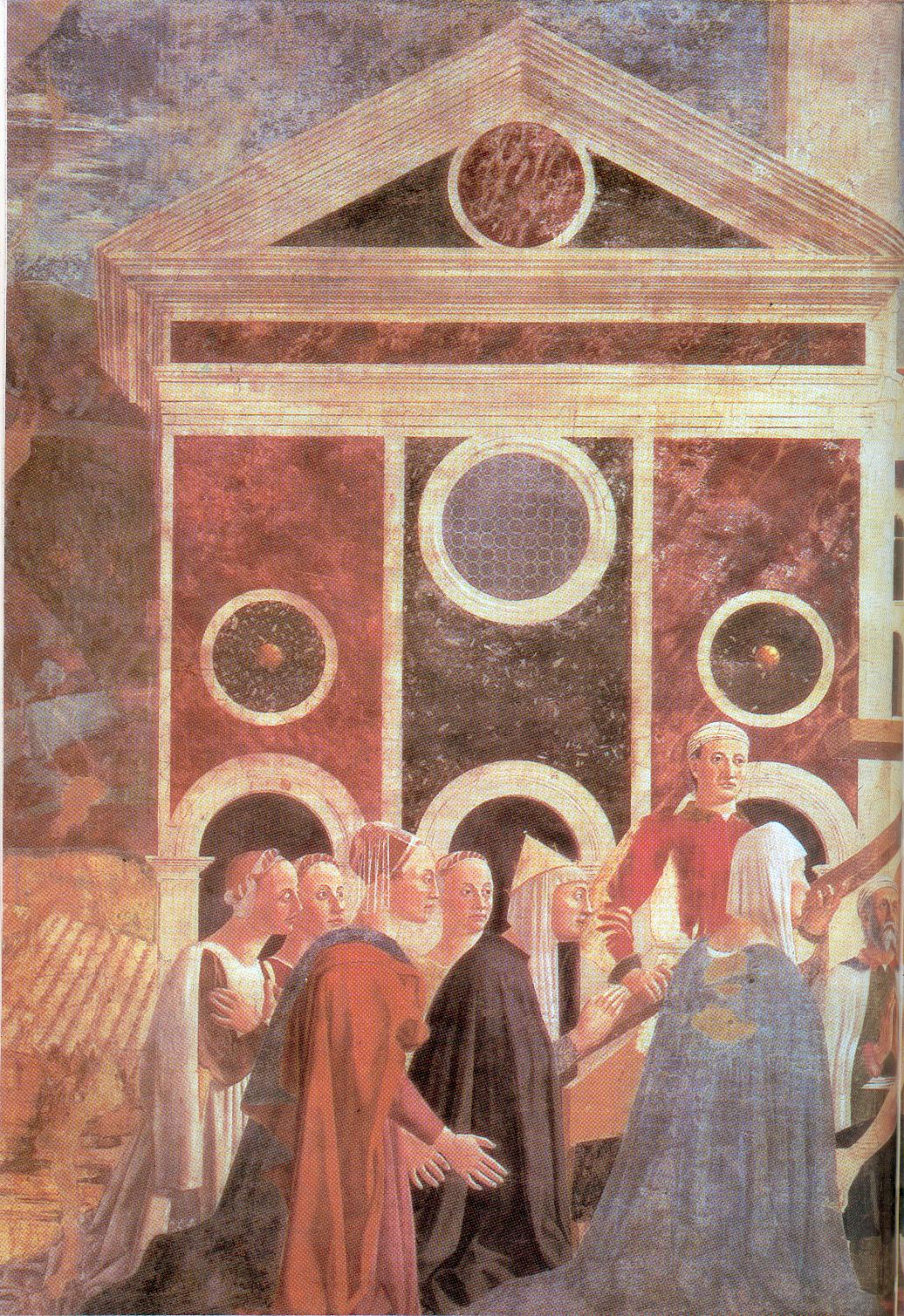
LOCAIS E CIDADES

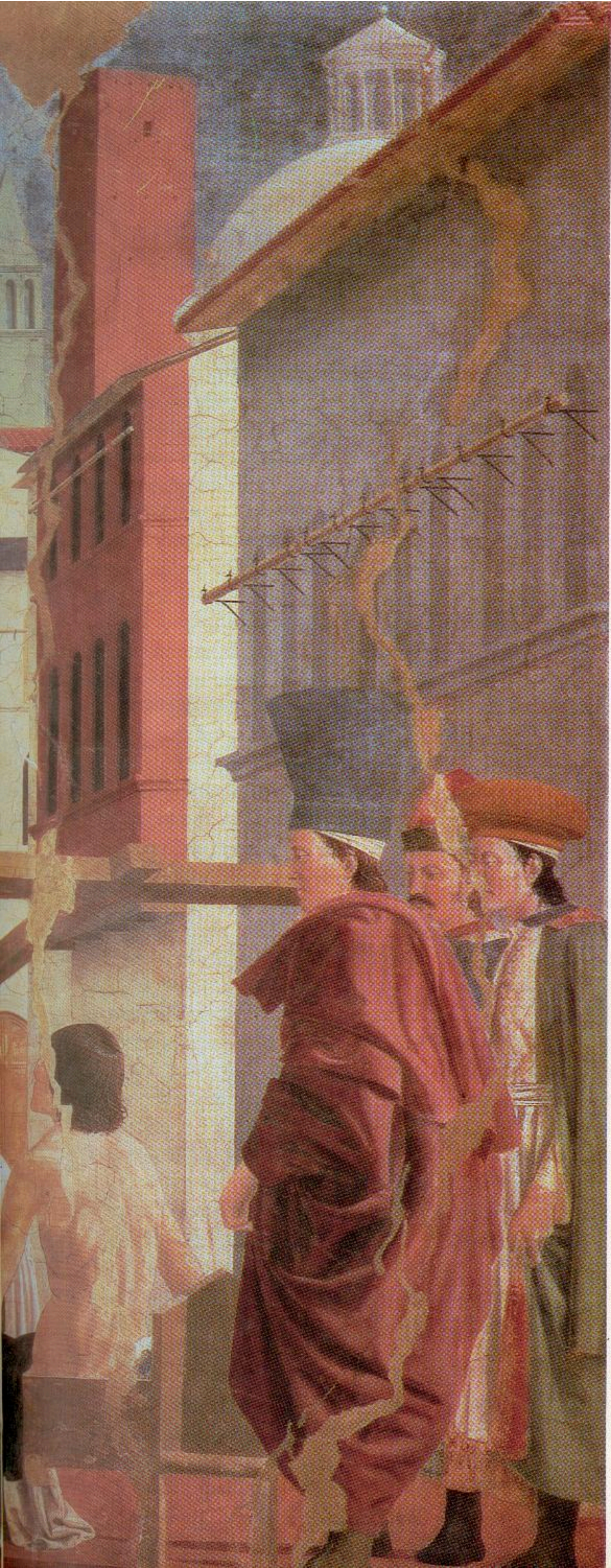

MAR NEGRO
MAR CÁSPIO
MAR DE ARAL
ÁSIA
ORIENTE PRÓXIMO
Damasco
MAR MEDITERRÂNEO
Cairo
Tigre
Eufrates
PÉRSIA
CURASÃO
LURISTÃO
AFEGANISTÃO
PAQUISTÃO
CHINA
EXTREMO ORIENTE
Indus
HIMALAIA
Ganges
Agra
GOLFO PÉRSICO
ARÁBIA
Meca
Nilo
MAR VERMELHO
EGITO
MAR ARÁBICO
ÍNDIA
BAÍA DE BENGALA
Moscou
RÚSSIA
Dnieper
CÁRPATOS
MAR NEGRO
Danúbio
ARMÊNIA
Erzurum
Eufrates
Tigre
PÉRSIA
Constantinopla (Istambul)
TURQUIA
ANATÓLIA
ORIENTE PRÓXIMO
MESOPOTÂMIA
Samarra
Bagdá
MONTE ATOS
MAR EGEU
MONTE PARNASO
Atenas
SÍRIA
Damasco
RODES
CHIPRE
CRETA
Jerusalém
Mshatta
MAR MORTO
Cairo
ARÁBIA
Nilo
EGITO
MAR VERMELHO
Meca
N
O
L
S
0
MILHAS
300
0
KM
300

QUADRO SINÓTICO II

	HISTÓRIA POLÍTICA	RELIGIÃO, LITERATURA	CIÊNCIA, TECNOLOGIA
300	Constantino, o Grande (r.324-37) Cisão do Império Romano em Império Romano do Ocidente e Império Romano do Oriente, 395	Legalização do Cristianismo pelo Edito de Milão, 313; o Cristianismo como religião oficial, 395 Sto. Agostinho, S. Jerônimo	
400	Saque de Roma pelos visigodos, 410 Queda do Império Romano do Ocidente, 476 "Idade de Ouro" de Justiniano, 527-65	Fundação da Igreja Céltica por São Patrício (m. c.461) na Irlanda Cisão entre a Igreja Católica e a Igreja Ortodoxa (início, 451)	O cultivo da seda, originária da China, é introduzido no Mediterrâneo Oriental
600	Maomé (570-632) Bizâncio perde as províncias da África e do Oriente Próximo, conquistadas pelos muçulmanos, 642-732 Invasão da Espanha pelos muçulmanos, 711-18; derrotados pelos francos, Batalha de Tours, 732 Estabelecimento de um estado muçulmano independente na Espanha, 756	Isidoro de Sevilha, enciclopedista (m.636) Alcorão, 652 *Beowulf*, poema épico inglês, início do século VIII Questão Iconoclástica, 726-843	Introdução da fabricação do papel (originário da China) no Oriente Próximo Introdução do estribo na Europa Ocidental, c.600
800	Coroação de Carlos Magno (r.768-814) como Imperador dos Romanos pelo Papa, 800 Alfredo, o Grande (r.871-99?), rei anglo-saxão da Inglaterra	Ressurgimento carolíngio dos clássicos latinos Primeiro livro impresso, China, 868	Primeiro órgão de igreja de que há conhecimento, Aachen, 822 A adoção da coleira de cavalo na Europa Ocidental transforma-o em eficiente animal de carga
900	Coroação de Oto I pelo Papa, 962 Oto II (r.973-83?) derrotado pelos muçulmanos no sul da Itália	Fundação da Ordem Monástica de Cluny, 910 Conversão da Rússia à Igreja Ortodoxa, c.990	A energia hidráulica é aplicada à indústria pela primeira vez
1000	Chegada dos normandos à Itália, 1016 Guilherme, o Conquistador, derrota Haroldo na Batalha de Hastings, 1066 Começo da reconquista da Espanha aos mouros Primeira Cruzada, 1095-99, toma Jerusalém	Formação do Colégio de Cardeais para eleger o Papa, 1059 Fundação da Ordem de Cister, 1098 *Canção de Rolando*, poema épico francês, c.1098	Viagem marítima de Leif Ericsson à América do Norte, 1002
1100	Fundação da dinastia dos Plantagenetas por Henrique II, na Inglaterra, 1154 Frederico Barba-Roxa (r.1155-90) se intitula "Imperador do Sacro Império Romano" e tenta dominar a Itália	Aparecimento das universidades (Bolonha, Paris, Oxford), com as faculdades de direito, medicina e teologia Pedro Abelardo, filósofo e professor francês (1079-1142) Omar Khayyam, poeta persa (fl. c.1100) Florescimento da literatura vernácula na França (poemas épicos, fábulas, canções de gesta); era dos trovadores	Primeira manufatura de papel na Europa, pelos mouros na Espanha A bússola magnética é usada na navegação pela primeira vez Primeiro moinho de vento na Europa de que se tem conhecimento, 1180
1200	Quarta Cruzada (1202-04); tomada de Constantinopla Império Latino em Constantinopla, 1204-61 A Magna Carta limita o poder real na Inglaterra, 1215 Luís IX (r.1226-70), rei da França Filipe IV (r.1285-1314), rei da França	São Domingos (1170-1221) funda a Ordem Dominicana, instituição da Inquisição para combater as heresias São Francisco de Assis (m.1226) São Tomás de Aquino, filósofo escolástico italiano (m.1274) Dante Alighieri, poeta italiano (1265-1321)	Viagens de Marco Polo à China e Índia, c.1275-93 Introdução dos algarismos arábicos (na verdade, indianos) na Europa A roca de fiar é utilizada pela primeira vez na Europa, segundo registros, 1298, e substitui o fuso
1300	Exílio do Papa em Avignon, 1309-76 Começo da Guerra dos Cem Anos entre a Inglaterra e a França, 1337 A Peste Negra por toda a Europa, 1347-50	John Wycliffe (m.1384) contesta a doutrina da Igreja e traduz a Bíblia para o inglês Petrarca, primeiro humanista (1304-1374) *Canterbury Tales*, de Chaucer, c.1387 *Decameron*, de Boccaccio, 1387	Primeira produção de papel em larga escala, na Itália e Alemanha Produção de pólvora em larga escala; utilização do canhão pela primeira vez, 1326 Primeiro ferro fundido na Europa
1400	Grande Cisma Papal (desde 1378) termina em 1417; o Papa regressa a Roma	Jan Hus, reformador tcheco queimado vivo por heresia, 1415; Joana d'Arc queimada viva por heresia e bruxaria, 1431	Gutenberg inventa o tipo móvel, 1446-50

ARQUITETURA	ESCULTURA	PINTURA	
Palácio de Diocleciano, Split (*73*) Basílica de Constantino, Roma (*72*)	Estátua colossal de Constantino (*78*) Sarcófago de Junius Bassus, Roma (*91*)	Catacumba de São Pedro e São Marcelino, Roma (*85*)	300
S. Vitale, Ravena (*93, 94*) Santa Sofia, Istambul (*95, 96*) S. Apollinare in Classe, Ravena (*86*)	*Arcanjo Miguel*, painel de díptico (*92*)	Mosaicos, Sta. Maria Maggiore, Roma (*88*) *Virgílio do Vaticano* (*89*) *Gênesis de Viena* (*90*) Mosaicos, S. Apollinare in Classe e S. Vitale, Ravena (**87**, *97*)	400
	Tesouro da barca funerária de Sutton Hoo (*100*)	*Evangelhos de Lindisfarne* (**102**)	600
Capela do Palácio de Carlos Magno, Aachen (*104*) Planta do Mosteiro de Sankt Gallen (*105*)	*Crucificação* (de uma capa de livro?) (*103*) Barca funerária de Oseberg (*101*) Relevo da crucificação, capa dos *Evangelhos de Lindau* (**106**)	*Evangeliário de Carlos Magno* (*107*) *Evangeliário do Arcebispo Ebbo de Reims* (*108*)	800
	Crucifixo de Gerão, Catedral de Colônia (*109*)		900
Igreja de São Miguel, Hildesheim (*110, 111*) Conjunto da Catedral de Pisa (*120*) Batistério, Florença (*121*) Igreja de St.-Etienne, Caen (*118*) Catedral de Durham (*119*)	Portas de bronze do Bispo Bernward, Hildesheim (*112*) *Apóstolo*, St.-Sernin, Toulouse (*122*)	*Evangeliário de Oto III* (**113**) Mosaicos, Dáfni (*98*) *Tapeçaria de Bayeux* (*128*)	1000
Notre-Dame-la-Grande, Poitiers (*117*) Notre-Dame, Paris (*131-34*) Catedral de Chartres (*135*)	Portal sul, St.-Pierre, Moissac (*123*) Pia batismal, St. Barthélemy, Liège, de Renier de Huy (*125*) Jarro, do vale do Mosa (*126*) Tímpano do *Juízo Final*, Catedral de Autun (*124*) Portais do lado oeste da Catedral de Chartres (*143, 144*) *Altar de Klosterneuburg*, de Nicolas de Verdun (*130*)	Murais sobre o arco da nave central, St.-Savin-sur-Gartempe (*129*) *Evangeliário do Abade Wedricus* (**127**)	1100
Catedral de Salisbury (*137*) Sta. Croce, Florença (*139*) Catedral de Florença (*140*) Palazzo Vecchio, Florença (*142*)	Fachada oeste (*145*), e escultura na parede interior do lado oeste (*146*), Catedral de Reims Tela da capela-mor, Catedral de Naumburg (*147*) Púlpito, Batistério, Pisa, de Nicola Pisano (*150*)	Vitral, clerestório da nave central, Catedral de Bourges (*153*) *Madona Entronizada* (**99**) *Breviário de Filipe, o Belo*, do Mestre Honoré (*154*)	1200
Catedral de Orvieto (*141*) Catedral de Gloucester (*138*) St.-Maclou, Rouen (*136*)	*Madona*, Catedral de Prato, de Giovanni Pisano (*151*) *Pietà*, Bonn (*148*) *O Poço de Moisés*, Dijon, de Claus Sluter (*149*)	Afrescos da Capela da Arena, Pádua, de Giotto (**155**) *Altar da Maestà*, Siena, de Duccio (**156**) Afresco do *Bom Governo*, Palazzo Pubblico, Siena, de Ambrogio Lorenzetti (**159**) *O Caminho para o Calvário*, de Simone Martini (**157**) Tríptico de *O Nascimento da Virgem*, Siena, de Pietro Lorenzetti (**158**) *A Morte da Virgem*, do Mestre Boêmio (**160**) Painéis laterais do altar, Dijon, de Melchior Broederlam (**161**)	1300
	Relevo para as portas do Batistério, Florença, de Ghiberti (*152*)	*Riquíssimas Horas do Duque de Berry*, dos irmãos Limbourg (**162, 163**) Altar da *Adoração dos Magos*, de Gentile da Fabriano (**164**)	1400





TERCEIRA PARTE

O Renascimento

A "nova era"

Ao discutirmos a transição da Antigüidade Clássica para a Idade Média, pudemos aludir a uma grande crise — a ascensão do Islã — que separa as duas eras. Nenhum acontecimento comparável divide a Idade Média do Renascimento. Os séculos XV e XVI testemunharam avanços do mais longo alcance: a queda de Constantinopla e a conquista do sudeste da Europa pelos turcos; as viagens de navegação, que levaram à fundação de impérios ultramarinos no Novo Mundo, na África e na Ásia, com a conseqüente rivalidade entre as duas maiores potências coloniais, Espanha e Inglaterra; as profundas crises espirituais da Reforma e da Contra-Reforma. Contudo, nenhum desses fatores pode ser apontado como deflagrador da nova era. Na época em que ocorreram, o Renascimento estava em formação. Assim, não é de surpreender que os estudiosos discordem quanto às causas do Renascimento, como os proverbiais cegos que, após tentarem descrever um elefante, nunca chegam a uma conclusão esclarecedora. Mesmo que descartássemos os poucos que negariam totalmente a existência do animal, ficaríamos com inúmeras opiniões divergentes. Cada ramo de estudo histórico desenvolveu sua própria imagem do período. Sobrepondo-se umas às outras, essas imagens não coincidem, e desse modo nossa concepção do Renascimento fica sujeita a variações à medida que nos concentramos em suas diferentes manifestações: artes plásticas, música, literatura, filosofia, política, economia ou ciência. Talvez o único ponto que obteve o consenso da maioria dos especialistas seja a constatação de que o Renascimento teve início quando as pessoas perceberam que não viviam mais na Idade Média.

Essa afirmação não é tão simplória quanto pode parecer, pois o Renascimento foi o primeiro período da história a ser consciente de sua própria existência e também a cunhar um termo para se autodesignar. O homem medieval não imaginava pertencer a uma era distinta da Antigüidade Clássica; o passado, para ele, consistia simplesmente em "a.C." e "d.C."; a história, sob esse ponto de vista, faz-se no céu, e não na terra. O Renascimento, ao contrário, não dividiu o passado de acordo com o plano divino da salvação, mas sim com base nas ações humanas. A Antigüidade Clássica era vista como o período em que o homem atingira o apogeu de seu poder criador e que terminara abruptamente devido aos bárbaros que tinham destruído o Império Romano. Pouco se realizara no intervalo de mil anos de "trevas" que então se seguiu, mas agora, finalmente, esse "tempo intermediário" ou "Idade Média" dava lugar a um ressurgimento de todas aquelas artes e ciências que haviam florescido nos tempos antigos. O presente podia ser, então, adequadamente chamado de "renascimento" — *renaissance* em francês e, por adoção, também em inglês. A origem dessa visão revolucionária da história pode ser buscada nos anos de 1330, nos escritos do poeta italiano Petrarca, o primeiro dos grandes homens que deram início ao Renascimento. O fato de o Renascimento dever sua origem à mente de um único homem é, por si só, um comentário bastante significativo acerca da nova era, pois Petrarca corporifica duas características proeminentes do Renascimento: o individualismo e o humanismo. O individualismo — uma nova autoconsciência e autoconfiança — permitiu-lhe afirmar, contra toda autoridade estabelecida, que a "era da fé" fora, na verdade, uma era de trevas, e que os pagãos "incivilizados" da Antigüidade representavam o estágio mais iluminado da história. Para Petrarca, o humanismo significava uma crença na importância daquilo que ainda chamamos de "humanidades" ou "letras humanas" (em oposição às letras divinas, o estudo das Escrituras): a busca do aprendizado nas línguas, literatura, história e filosofia como um fim em si mesmo, num contexto secular, não mais religioso. Mais uma vez, ele criou um modelo, pois os humanistas, a nova espécie de eruditos que o seguiam, tornaram-se os líderes intelectuais do Renascimento.

No entanto, Petrarca e seus sucessores não queriam reviver a Antigüidade Clássica em todos os seus aspectos. Ao interporem o conceito de "mil anos de trevas" entre eles e os antigos, admitiam — ao contrário dos adeptos medievais do Classicismo — que o mundo greco-romano encontrava-se agora irreparavelmente morto. Suas glórias só podiam ser revividas no intelecto, através da barreira da "Idade das Trevas", redescobrindo-se toda a grandiosidade das realizações antigas na arte e nas idéias, e tentando competir com elas num plano ideal. O objetivo do Renascimento não era o de reproduzir com exatidão as obras da Antigüidade, mas igualar-se a elas e, se possível, superá-las. Na prática, isso significava que a autoridade atribuída aos modelos antigos estava longe de ser ilimitada. Os humanistas não se tornaram neopagãos, mas foram muito longe em sua tentativa de harmonizar a filosofia clássica com o cristianismo. Os arquitetos continuaram a construir igrejas (e não templos pagãos), mas ao fazê-lo usavam um repertório arquitetônico baseado no estudo das estruturas clássicas. Os médicos renascentistas admiravam os manuais de anatomia dos antigos, mas descobriram falhas ao confrontarem os livros com as experiências realizadas diretamente na mesa de dissecação, e aprenderam a confiar na evidência que lhes era proporcionada por seus próprios olhos. O fato de que o desejo de retornar aos clássicos, desejo baseado numa rejeição da Idade Média, trouxesse à nova era o nascimento do Homem Moderno, e não um renascimento da Antigüidade, constitui sem dúvida um profundo paradoxo.

A pintura do Gótico Tardio ao norte dos Alpes

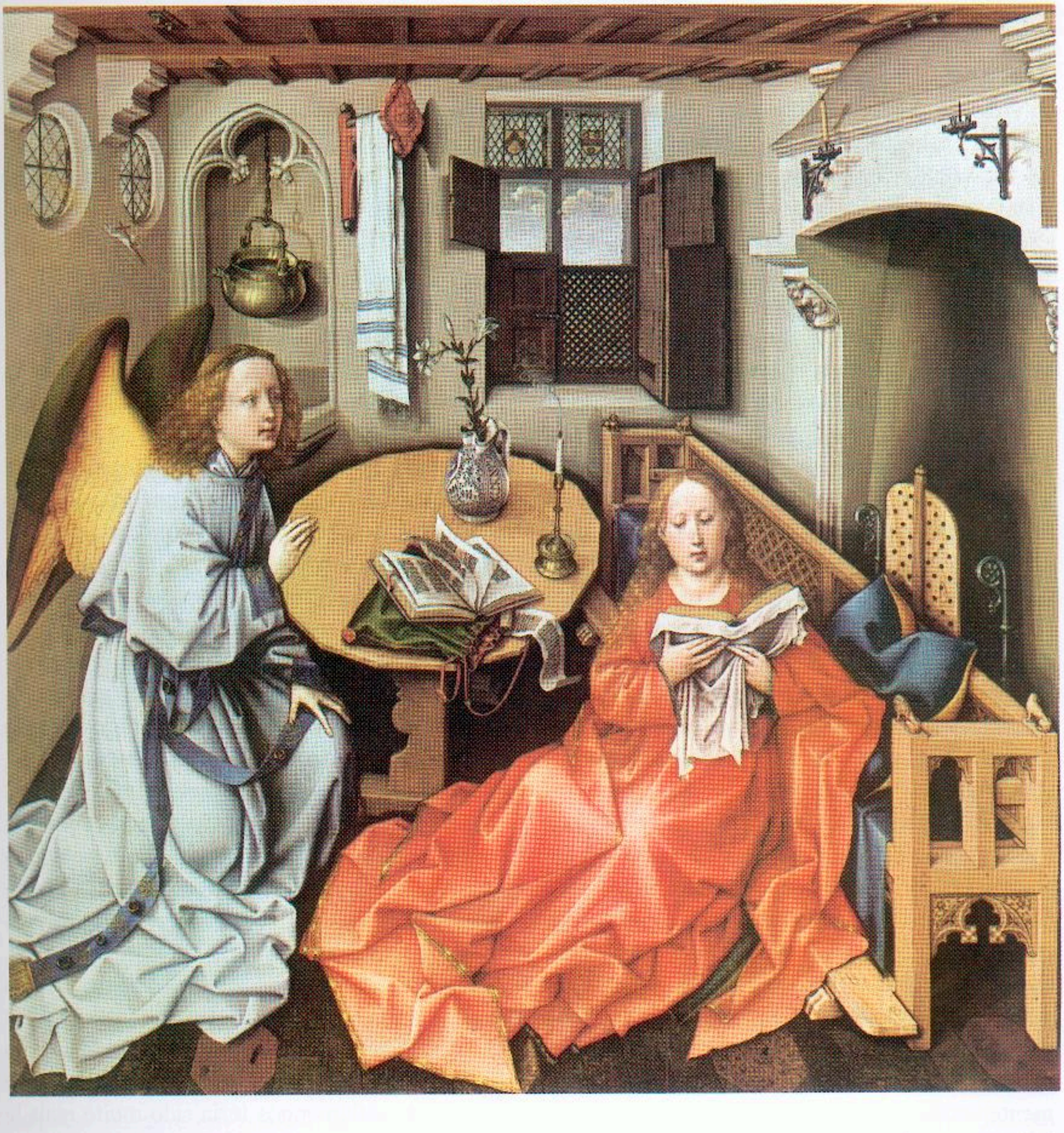
RENASCIMENTO VERSUS "GÓTICO TARDIO"

Quando deixamos de enfocar o Renascimento como um todo e o consideramos apenas no campo das artes plásticas, deparamo-nos com algumas questões que ainda são objeto de controvérsias: o Renascimento, como a arte gótica, teve origem em um centro específico ou em vários lugares ao mesmo tempo? Devemos pensá-lo como um estilo novo e coerente ou como uma nova atitude que podia corporificar-se em mais de um estilo? No que diz respeito à arquitetura e à escultura, há consenso de que o Renascimento começou em Florença, logo após 1400. Na pintura, a situação é menos definida. Alguns estudiosos acreditam que o primeiro pintor renascentista tenha sido Giotto — uma alegação compreensível, uma vez que suas realizações (bem como as de seus contemporâneos em Siena) haviam revolucionado a pintura em toda a Europa (ver p. 148). Não obstante, foi necessário que houvesse uma segunda revolução, um século depois de Giotto, para que nascesse a pintura do Renascimento, e essa revolução começou independentemente, tanto em Florença quanto nos Países Baixos. Um objetivo comum ligava as duas revoluções gêmeas — a conquista do mundo visível para além dos limites do Gótico Internacional —, embora fossem profundamente diferenciadas em quase todos os outros aspectos. Enquanto o novo realismo da pintura florentina após c. 1420 faz parte, claramente, do movimento pré-renascentista, não temos um nome satisfatório para o seu equivalente setentrional. A denominação *Gótico Tardio*, que freqüentemente se aplica a ele, não faz justiça ao seu caráter especial, embora o termo seja em parte justificável, pois indica, por exemplo, que os criadores do novo estilo em Flandres (ao contrário de seus contemporâneos italianos) não rejeitaram o Estilo Internacional; pelo contrário, tomaram-no como ponto de partida, de modo que a ruptura com o passado foi menos abrupta no Norte do que no Sul. Esse termo também nos lembra que a arquitetura setentrional do século XV continuou firmemente enraizada à tradição gótica. Seja qual for a denominação que empregarmos para os pintores setentrionais desse período, seu meio ambiente era nitidamente Gótico Tardio. Como puderam criar um estilo genuinamente pós-medieval em tal contexto? Não seria mais razoável ver sua obra, apesar de sua grande importância, como a fase final da pintura gótica? O fato de os considerarmos aqui como os equivalentes setentrionais do Pré-Renascimento deve-se a um grande número de razões. Os grandes mestres flamengos cuja obra estamos prestes a examinar foram tão admirados na Itália quanto em seus países de origem, e seu intenso realismo exerceu uma influência decisiva sobre a pintura do Pré-Renascimento. Além do mais, há uma correspondência muito grande entre o que se passou na pintura flamenga e o que ocorreu, paralelamente, no campo da música: a partir de 1420, a Holanda produziu uma escola de compositores tão revolucionários que vieram a dominar a evolução da música em toda a Europa nos cem anos subseqüentes. Sobre eles disse um contemporâneo que nada fora composto, antes de sua época, que valesse a pena ser ouvido. Uma reivindicação semelhante poderia ser feita com relação à nova escola de pintores flamengos.

O Mestre de Flémalle

A primeira fase da revolução pictórica de Flandres é representada por um artista conhecido como o Mestre de Flémalle. Tratava-se, provavelmente, de Robert Campin, o maior pintor de Tournai, cidade em que há registros dele de 1406 a 1444, ano de sua morte. Uma de suas melhores obras é a *Anunciação*, o painel central do *Retábulo de Merode*, pintado logo após 1425 (fig. 165). Comparando-o com as pinturas franco-flamengas do Estilo Internacional (ver fig. 161), reconhecemos que faz parte dessa tradição; contudo, também descobrimos nessa obra uma nova experiência pictórica. Pela primeira vez, temos a sensação de olhar de verdade, *através* da superfície do painel, para um mundo espacial que contém todas as características essenciais da realidade cotidiana: profundidade ilimitada, estabilidade, continuidade e inteireza. Os pintores do Estilo Internacional não haviam nunca objetivado tal consistência; seus quadros têm a qualidade encantadora dos contos de fadas, nos quais a escala e as relações entre as coisas podem ser alteradas à vontade, e onde o fato e a fantasia se misturam sem conflitos. Campin, por sua vez,

165. Mestre de Flémalle (Robert Campin?). *Anunciação*, painel central do *Retábulo de Merode*. c. 1425-28. Óleo sobre painel, 0,64 m×0,63 m. Museu Metropolitano de Arte. Nova York (Aquisição. Coleção Cloisters)



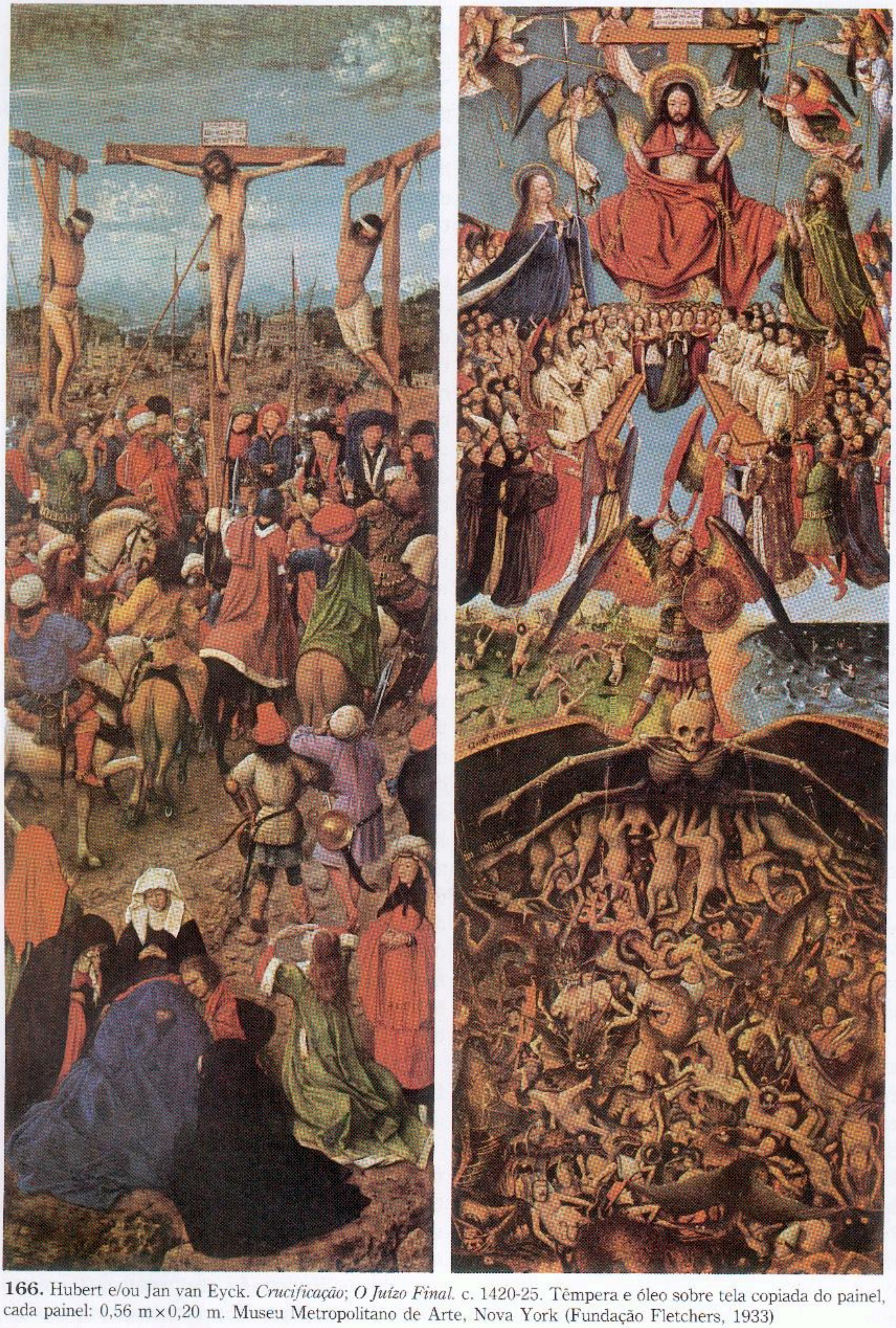
partiu do propósito de dizer a verdade, toda a verdade, nada mais que a verdade. Ele não o faz sem dificuldade — seus objetos, em escorços exagerados, tendem a se chocar no espaço. Entretanto, com uma determinação obsessiva, ele não deixa nenhum objeto sem uma definição concreta: sua forma e tamanho, sua cor, seu material, sua textura e seu modo de refletir a luz (observe-se os reflexos de superfícies e as sombras, definidas com precisão). Em resumo, a *Anunciação de Merode* leva-nos, de forma bastante abrupta, do universo aristocrático do Estilo Internacional para o lar de um burguês flamengo. Essa é a mais antiga Anunciação pintada em painel que tem por cenário um interior caseiro plenamente mobiliado com os objetos que lhe são próprios. Aqui, Campin viu-se frente a um problema até então inédito: como transferir um evento sobrenatural (o anjo anunciando a Maria que ela dará à luz o Filho de Deus) de um cenário simbólico para um ambiente cotidiano, sem fazê-lo parecer trivial ou destoante. Ele resolveu o problema através de um método conhecido como simbolismo dissimulado, o que significa que cada pormenor da pintura, por mais casual que seja, pode portar uma mensagem simbólica. Assim, os lírios denotam a castidade da Virgem, e o reluzente vasilhame com água e a toalha em seu cabide não são meros apetrechos domésticos, mas novos louvores a Maria, vista como o "vaso puríssimo" e a "fonte de água viva". Talvez o símbolo mais intrigante seja a vela próxima aos lírios. Sua chama extinguiu-se há poucos instantes; mas, nos perguntamos, por qual motivo fora acesa em plena luz do dia, e o que fez com que se apagasse? O brilho resplandecente da presença do Senhor terá sobrepujado a luz material? Ou será que a própria chama representa a divina luz, agora extinta para indicar que Deus se fez homem, que em Cristo "o Verbo se fez carne"? Toda a riqueza do simbolismo medieval subsiste claramente nesse quadro, mas ele encontra-se tão imerso no mundo das aparências cotidianas que ficamos freqüentemente em dúvida sobre a exigência, ou não, de interpretação simbólica de um determinado pormenor. Como Campin foi capaz de buscar simultaneamente aquilo que tendemos a ver como objetivos opostos, o realismo e o simbolismo? Aparentemente, para ele ambos não eram conflitantes, mas interdependentes. Ele deve ter sentido que, para tornar a realidade cotidiana digna de ser pintada, seria necessário "santificá-la", conferindo-lhe o máximo de espiritualidade. Essa atitude profundamente reverencial para com o universo físico, visto como um espelho da vontade divina, ajuda-nos a compreender por que, nesse painel, até mesmo os pormenores menos importantes são retratados com a mesma atenção concentrada das figuras sagradas; potencialmente, pelo menos, tudo é símbolo, merecendo assim um exame igualmente minucioso.

Se compararmos nossa ilustração colorida da *Anunciação de Merode* com a de um painel mais antigo (ver fig. 160), perceberemos outra característica revolucionária da obra de Campin. O brilho de jóia que tem a pintura mais antiga, suas nuanças suaves e a profusa utilização do ouro deram lugar a um esquema de cor menos decorativo, mas muito mais flexível e contrastante. Os matizes mais suaves — verdes discretos, cinzas azulados ou pardos — revelam uma nova sutileza, e a escala de tonalidades intermediárias é mais delicada e de espectro mais amplo. Todos esses efeitos são essenciais ao estilo realista de Campin; tornaram-se possíveis graças ao uso da tinta a óleo, uma técnica que ele foi um dos primeiros a explorar. A técnica básica da pintura medieval tinha sido a têmpera, na qual os pigmentos moídos eram aglutinados ("temperados") numa emulsão de clara de ovo. Essa técnica produzia uma camada fina, resistente e de secagem rápida, que se adequava bem ao gosto medieval por superfícies lisas e intensas. O óleo, ao contrário, era uma substância viscosa e de secagem lenta, que permitia obter uma grande variedade de efeitos, desde películas finas e transparentes (a que se dá o nome de *glacis*, ou velatura) até o mais encorpado empastamento (uma densa camada de tinta pastosa e de textura consistente). Permitia também a mistura das cores sobre o próprio painel, o que produzia uma escala contínua de matizes que, por sua vez, incluíam magníficas sombras escuro-aveludadas até então desconhecidas. Sem o óleo, a conquista da realidade visível por parte dos mestres flamengos teria sido muito mais limitada. Assim, também do ponto de vista técnico, eles foram os "pais da pintura moderna", pois o óleo tornar-se-ia a técnica básica dos pintores de todas as partes do mundo.

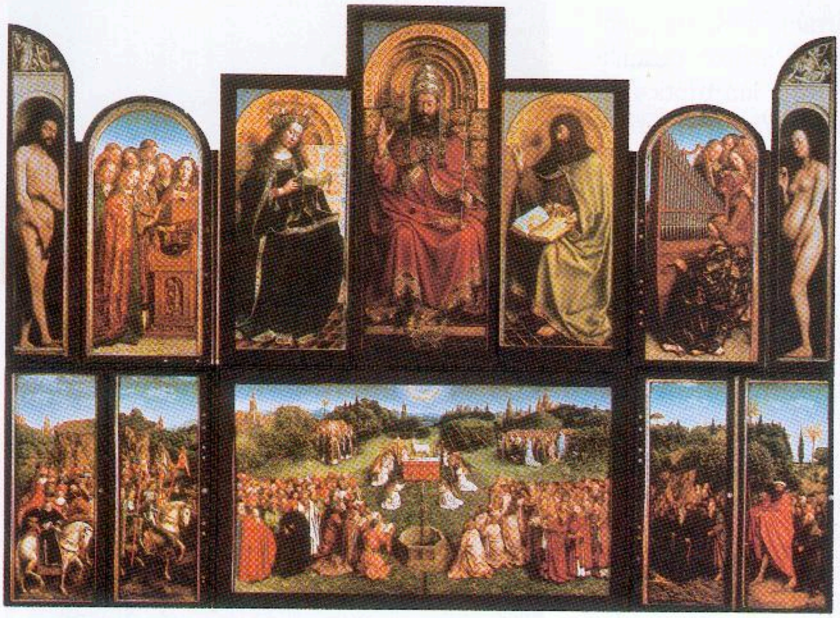
Van Eyck

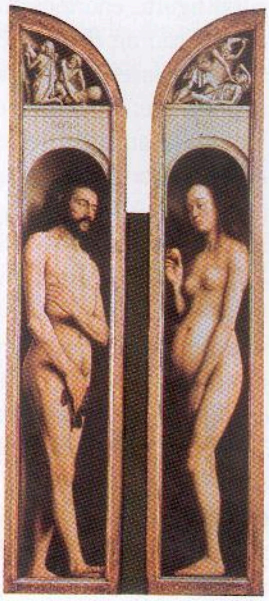
Não é necessário dizer que toda a gama de efeitos colocados ao alcance dos artistas pelo óleo não foi descoberta de uma só vez, nem por um único homem. A contribuição de Campin foi menor que a de Jan van Eyck, um artista um pouco mais jovem e muito mais famoso, a quem por muito tempo se atribuiu a verdadeira "invenção" da pintura a óleo. Conhecemos bem sua vida e sua carreira, ao passo que seu irmão mais velho, Hubert, aparentemente também pintor, continua sendo uma figura controvertida. Existem várias obras que podem ter sido pintadas por um dos dois, inclusive o par de painéis mostrando a Crucificação e o Juízo Final (fig. 166). Os estudiosos concordam que foram pintados entre 1420 e 1425, mas não se chegou a um consenso sobre quem os pintou, Jan ou Hubert. O estilo desses painéis tem muito em comum com a *Anunciação de Merode* — a devoção que se espalha por todo o mundo visível, o espaço profundo, as dobras angulosas do panejamento, menos graciosas, porém bem mais realistas do que as curvas ininterruptas do Estilo Internacional. Todavia, as formas individuais não são tão tangíveis, parecendo menos isoladas, menos "esculturais"; o abrangente sentido do espaço deve-se mais às sutis variações de luz e cor que a violentos escorços. Se examinarmos a *Crucificação* atentamente, desde as figuras em primeiro plano até a distante Jerusalém e, mais além, os cumes nevados, perceberemos uma diminuição gradual da intensidade das cores locais e do contraste do claro-escuro. Tudo tende para um matiz uniforme de cinza azulado claro de tal modo que as montanhas mais distantes fundem-se com a cor do céu. Esse fenômeno óptico é conhecido como "perspectiva atmosférica", uma vez que deriva do fato de a atmosfera não ser nunca totalmente transparente. Mesmo no dia mais claro, o ar entre nós e as coisas para as quais olhamos age como uma tela nebulosa que interfere em nossa capacidade de ver com nitidez as formas e cores distantes; ao nos aproximarmos do limite de visibilidade, essa espécie de tela as absorve completamente. A perspectiva atmosférica é mais fundamental para a nossa percepção do espaço profundo do que a perspectiva linear, que registra a diminuição do tamanho aparente dos objetos à medida que a distância entre eles e o observador aumenta. Sua eficácia não se restringe às vistas distantes; na *Crucificação*, mesmo o primeiro plano parece envolvido por uma névoa sutil, que suaviza os contornos, sombras e cores. A cena toda tem uma continuidade e harmonia muito além do alcance da pintura de Campin. Sem dúvida, os Van Eyck utilizaram a tinta a óleo com extraordinário requinte. Vista como um todo, a *Crucificação* parece estranhamente destituída de uma atmosfera dramática, como se, por um passe de mágica, a cena tivesse sido colocada em paz. Somente quando nos concentramos nos detalhes é que nos conscientizamos das emoções violentas nos rostos da multidão abaixo da Cruz, bem como do sofrimento contido, embora profundamente comovedor, da Virgem e suas acompanhantes em primeiro plano. Em *O Juízo Final*, esse dualismo do estilo "eyckiano" manifesta-se nos dois extremos: acima do horizonte, tudo é ordem e calma, enquanto abaixo — na Terra e no reino de Satã — predomina a situação oposta. As duas circunstâncias correspondem, assim, ao Céu e ao Inferno, à bem-aventurança contemplativa em oposição à turbulência física e emocional. Fica bastante claro que a metade inferior foi a que mais desafiou o poder de imaginação do artista. Os mortos saindo de suas sepulturas com gestos frenéticos de medo e esperança, os condenados sendo cortados ao meio por monstros demoníacos mais apavorantes que quaisquer outros vistos anteriormente, têm, todos, a realidade terrível de um pesadelo — um pesadelo "observado" com a mesma e infinita meticulosidade dedicada ao mundo natural da *Crucificação*.

O *Retábulo de Ghent* (figs. 167, 168 e 169), o monumento supremo da pintura flamenga primitiva, apresenta problemas tão complexos que nossa discussão deve limitar-se aos seus elementos essenciais. A inscrição nos informa que a obra, iniciada por Hubert, foi completada por Jan em 1432. Uma vez que Hubert morreu em 1426, o

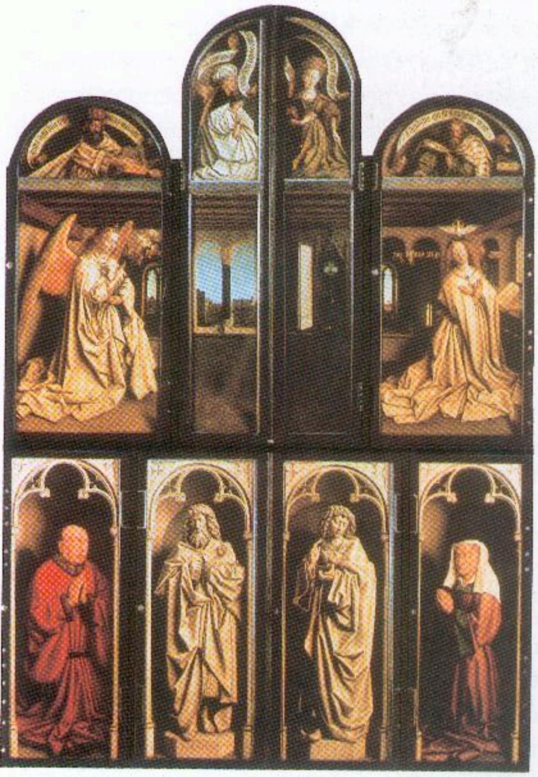


166. Hubert e/ou Jan van Eyck. *Crucificação; O Juízo Final.* c. 1420-25. Têmpera e óleo sobre tela copiada do painel, cada painel: 0,56 m × 0,20 m. Museu Metropolitano de Arte, Nova York (Fundação Fletchers, 1933)



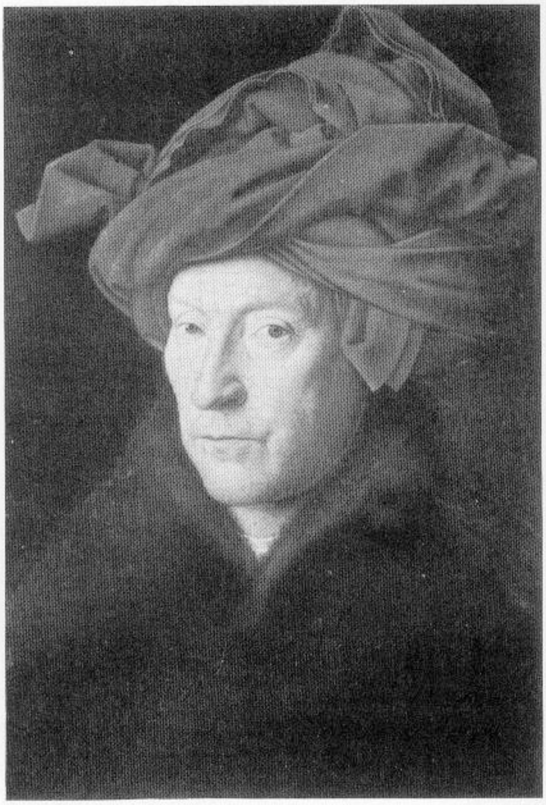


167-169. Hubert e Jan van Eyck. *O Retábulo de Ghent*. Completado em 1432. Óleo sobre painel, 3,42 m × 4,32 m. St. Bavo, Ghent **167.** (acima, à esquerda) Retábulo aberto **168.** (acima, à direita) Detalhe de Adão e Eva **169.** (abaixo) Retábulo fechado



retábulo foi provavelmente pintado entre 1425 e 1432. Portanto, podemos esperar que ele nos introduza à fase do novo estilo que se seguiu ao das pinturas que discutimos até aqui. Embora sua forma básica seja um tríptico — um painel central com dois volantes, ou painéis laterais, unidos por dobradiças — cada um dos três elementos é composto por quatro painéis separados, e uma vez que, além disso, os volantes são pintados de ambos os lados, o retábulo tem um total de vinte quadros componentes, cujas formas e dimensões variam. O conjunto forma o que já foi chamado, com propriedade, de um "super-retábulo", extraordinário mas longe de ser harmonioso, que, inicialmente, não deve ter sido planejado dessa maneira. Aparentemente, Jan completou vários painéis que Hubert deixara incompletos, pintou outros e reuniu-os todos segundo as ordens do rico doador, cujo retrato vemos na face externa do volante esquerdo. Reconstruir essa sucessão de eventos e determinar a contribuição de cada um dos irmãos é um jogo fascinante, embora traiçoeiro. Basta dizer que Hubert continua sendo uma figura um tanto nebulosa; seu estilo, encoberto pelos retoques de Jan, pode ser provavelmente encontrado nos quatro painéis centrais, embora talvez não fosse esse o seu agrupamento original. Os três painéis superiores, cujas figuras enormes, no arranjo final, esmagam a profusão de figuras menores abaixo, destinavam-se aparentemente a formar um tríptico independente: o Senhor, entre a Virgem Maria e São João Batista. O painel inferior e os quatro que o ladeiam formavam, provavelmente, um retábulo à parte, a Adoração do Cordeiro, simbolizando a morte sacrificial de Cristo. Os dois painéis com os anjos-músicos podem ter sido planejados por Hubert como um par de portas para órgão. Se essas suposições estiverem corretas, os dois painéis altos e estreitos que mostram Adão e Eva (fig. 168) são os únicos acrescentados por Jan àqueles pintados por Hubert. São, certamente, os mais ousados de todos: os primeiros nus monumentais da pintura setentrional em madeira (quase sempre de tamanho natural), magnificamente observados e acariciados pelo mais delicado jogo de luz e sombra. Sua calma dignidade — e sua posição proeminente no altar — sugerem que se destinavam menos a evocar o Pecado Original que a criação do homem à imagem e semelhança de Deus. O verdadeiro mal, em contraste, é mostrado nas pequenas cenas superiores, violentamente expressivas, que narram a história de Caim e Abel. O mais extraordinário, no entanto, é o fato de Adão e Eva terem sido concebidos especificamente para as posições que ocupam no conjunto. Sabendo de antemão que o casal realmente apareceria dessa forma aos olhos do espectador, situado abaixo da superfície inferior dos painéis, Jan van Eyck pintou-os levando em consideração esse ângulo anormal de visão e, desse modo, estabeleceu uma relação nova e direta entre o espaço pictórico e o espaço real.

As faces externas dos dois volantes (fig. 169) foram evidentemente planejadas por Jan como uma unidade coesa. Aqui, como seria de se esperar, as figuras maiores não ficam em cima, mas na série inferior. As duas figuras de São João (pintadas em tons de cinza para simular esculturas, como as cenas de Caim e Abel), o doador e sua mulher, cada um em seu nicho, são os equivalentes imediatos dos painéis de Adão e Eva. A série superior tem dois pares de painéis de larguras diferentes; o artista transformou essa incômoda necessidade em uma virtude, combinando todos os quatro numa única cena de interior. Lembramos que tal efeito já fora obtido quase um século antes (comparar com fig. 158), mas Jan, que não se dava por satisfeito com meros artifícios de perspectiva, acentuou a ilusão ao pintar as sombras projetadas pelas molduras dos painéis sobre o assoalho do quarto da Virgem. Em seus pormenores despretensiosos, essa Anunciação assemelha-se, de forma muito interessante, ao *Retábulo de Merode*, estabelecendo assim uma relação valiosa entre os dois grandes pioneiros do realismo flamengo.



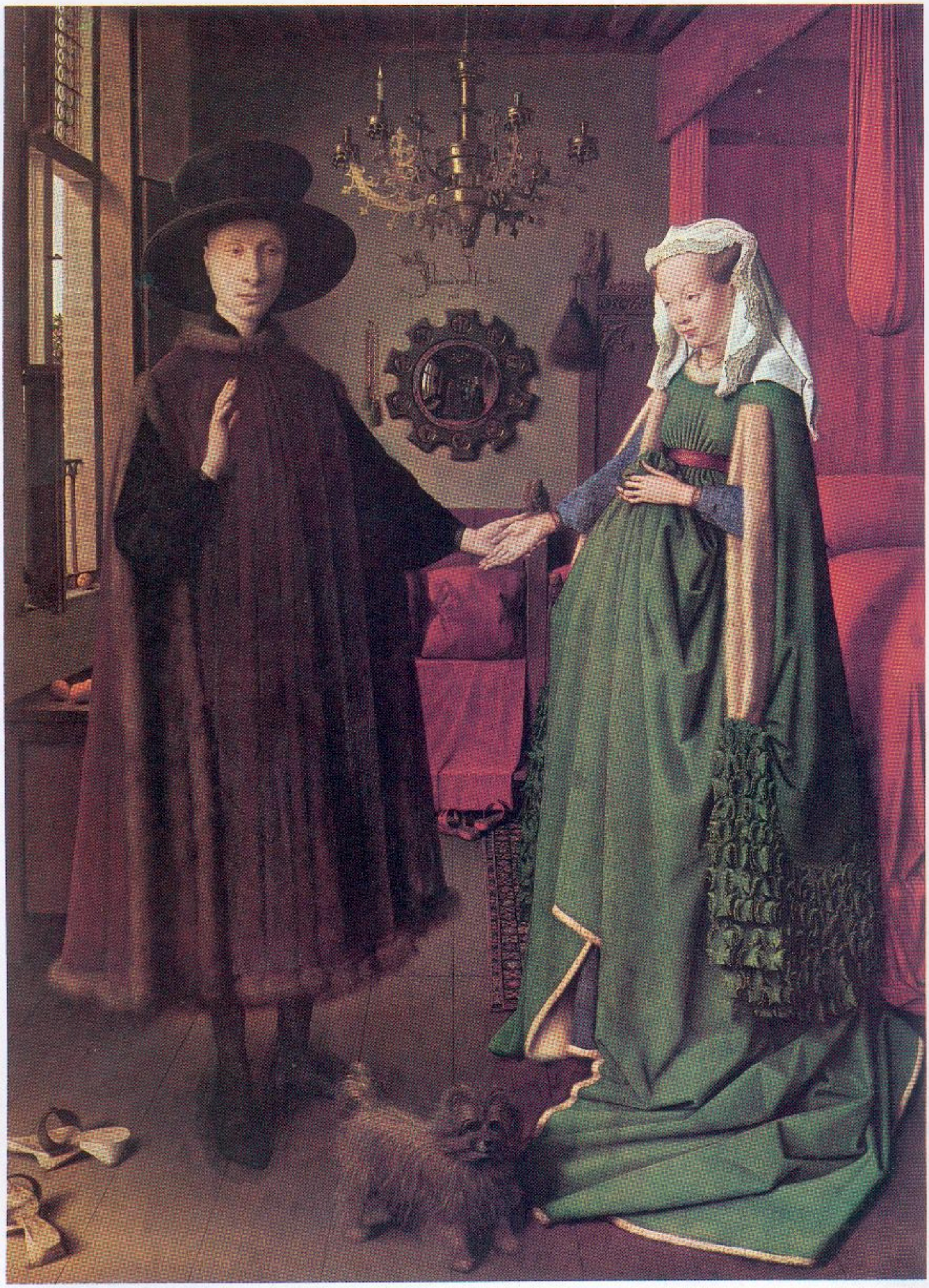
170. Jan van Eyck. *Homem com Turbante Vermelho* (Auto-Retrato?). 1433. Óleo sobre painel, 0,26 m × 0,18 m. Galeria Nacional, Londres (Reproduzido por cortesia dos Administradores)

Os retratos dos doadores, de uma individualidade esplêndida, ocupam uma posição proeminente tanto no retábulo de *Merode* quanto no de *Ghent*. Um interesse renovado pelo retrato realista já se manifestara nos meados do século XIV, mas antes do Mestre de Flémalle o retrato não tivera um papel preponderante na pintura setentrional. Além dos retratos de doadores, começamos agora a encontrar um número cada vez maior de outros retratos, pequenos e independentes, cuja intimidade peculiar sugere que tinham a função de perpetuar uma lembrança preciosa. Um dos mais fascinantes é o *Homem com Turbante Vermelho* (fig. 170), pintado por Jan van Eyck, em 1433, que pode muito bem ser um autorretrato — a ligeira tensão ao redor dos olhos parece resultar do esforço de fixar o olhar num espelho. Cada pormenor de forma e textura foi registrado com precisão microscópica. Jan não anula a personalidade do modelo, e, no entanto, esse rosto, como acontece em todos os retratos pintados por Jan, continua sendo um enigma psicológico. A serenidade estóica de seus retratos certamente reflete o seu ideal consciente do caráter humano, e não sua indiferença ou falta de penetração psicológica.

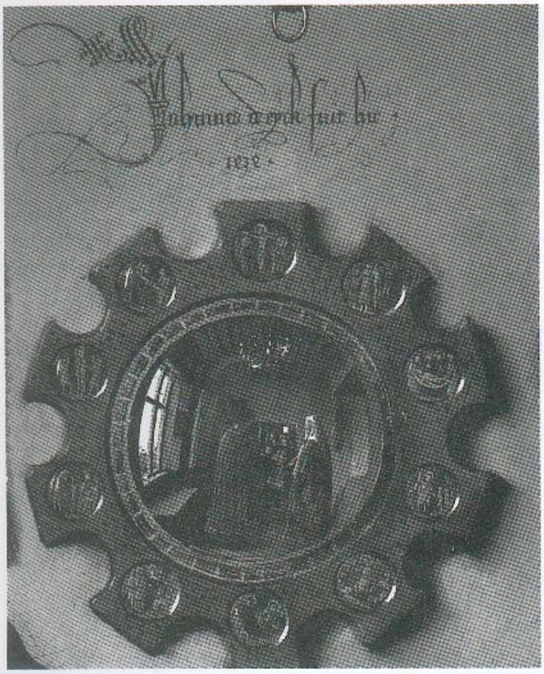
As cidades flamengas onde floresceu o novo estilo de pintura — Tournai, Ghent, Bruges — rivalizavam com Florença como centros bancários e comerciais internacionais. Os estrangeiros que nelas viviam incluíam muitos homens de negócio italianos. Para um deles, talvez um membro da família Arnolfini, Jan van Eyck pintou seu maior e mais extraordinário retrato, *O Casal Arnolfini* (fig. 171). Na pintura, o jovem casal está solenemente trocando juras conjugais, na privacidade de sua câmara nupcial. Parecem estar a sós, mas ao olharmos para o espelho atrás deles descobrimos, no reflexo, que outras duas pessoas também se acham presentes. Uma delas deve ser o artista, já que as palavras acima do espelho (fig. 172), em uma florida inscrição latina, nos informam que "Johannes de eyck fuit hic" (Jan van Eyck esteve aqui), e também a data, 1434. O papel de Jan é, então, o de uma testemunha; o painel pretende mostrar exatamente o que ele viu, e tem a função de uma certidão de casamento pictórica. Todavia o cenário, conquanto realista, está repleto do mais sutil simbolismo dissimulado, através do qual a natureza sacramental do casamento é transmitida. A única vela do candelabro, queimando em plena luz do dia, representa o Cristo que tudo vê; os sapatos que os cônjuges descalçaram lembram-nos que esse é um "solo sagrado" (ver p. 25); até mesmo o cãozinho é um emblema da fidelidade marital. Aqui, como na *Anunciação de Merode*, faz-se com que o mundo natural contenha o mundo do espírito, de tal forma que os dois na verdade fundem-se em um só.

Rogier van der Weyden

Na obra de Jan van Eyck a exploração da realidade tornada visível pela luz e cor chegou a um limite que não viria a ser superado por mais dois séculos. Rogier van der Weyden, o terceiro grande mestre da pintura flamenga primitiva, propôs-se uma tarefa diferente, embora igualmente importante: recapturar, dentro da estrutura do novo estilo criado por seus antecessores, o drama emocional e o *pathos* do passado gótico. Percebemos isso imediatamente em sua primeira obra-prima, *A Descida da Cruz* (fig. 173), pintada mais ou menos na mesma época que *O Casal Arnolfini*. O modelado, aqui, é de uma precisão escultural, com dobras angulosas do panejamento, iguais às de Campin, ao passo que as meias-tintas suaves mostram a influência de Jan van Eyck. Contudo, Rogier é muito mais que um mero seguidor dos dois pintores mais velhos; ele usa aquilo que lhes deve para fins que são exclusivamente seus. O acontecimento principal (a descida do corpo de Cristo da cruz) o preocupa menos que o mundo dos sentimentos humanos: a ascendência artística desses gestos e rostos tomados pelo sofrimento está na escultura gótica, como a *Pietà*, de Bonn (ver fig. 148) e os anjos que se lamentam no *Poço de Moisés*, de Sluter (ver fig. 149). Rogier, de fato, montou a cena em um relicário arquitetônico de pouca profundidade, como se suas figuras fossem estátuas coloridas, concentrando assim toda nossa atenção no primeiro plano. Não admira que a arte de Rogier, que já foi adequadamente descrita como "ao mesmo tempo mais simples fisicamente, e mais rica em termos espirituais que a arte de Jan van Eyck", tenha servido de exemplo para uma infinidade de outros artistas. A autoridade de seu estilo era tão grande que, entre 1450 e 1500, exerceu uma influência absoluta, não só na pintura européia ao norte dos Alpes, mas também na escultura.



171. Jan van Eyck. *O Casal Arnolfini.* 1434. Óleo sobre painel, 0,81 m × 0,60 m. Galeria Nacional, Londres (Reproduzido por cortesia dos Administradores)

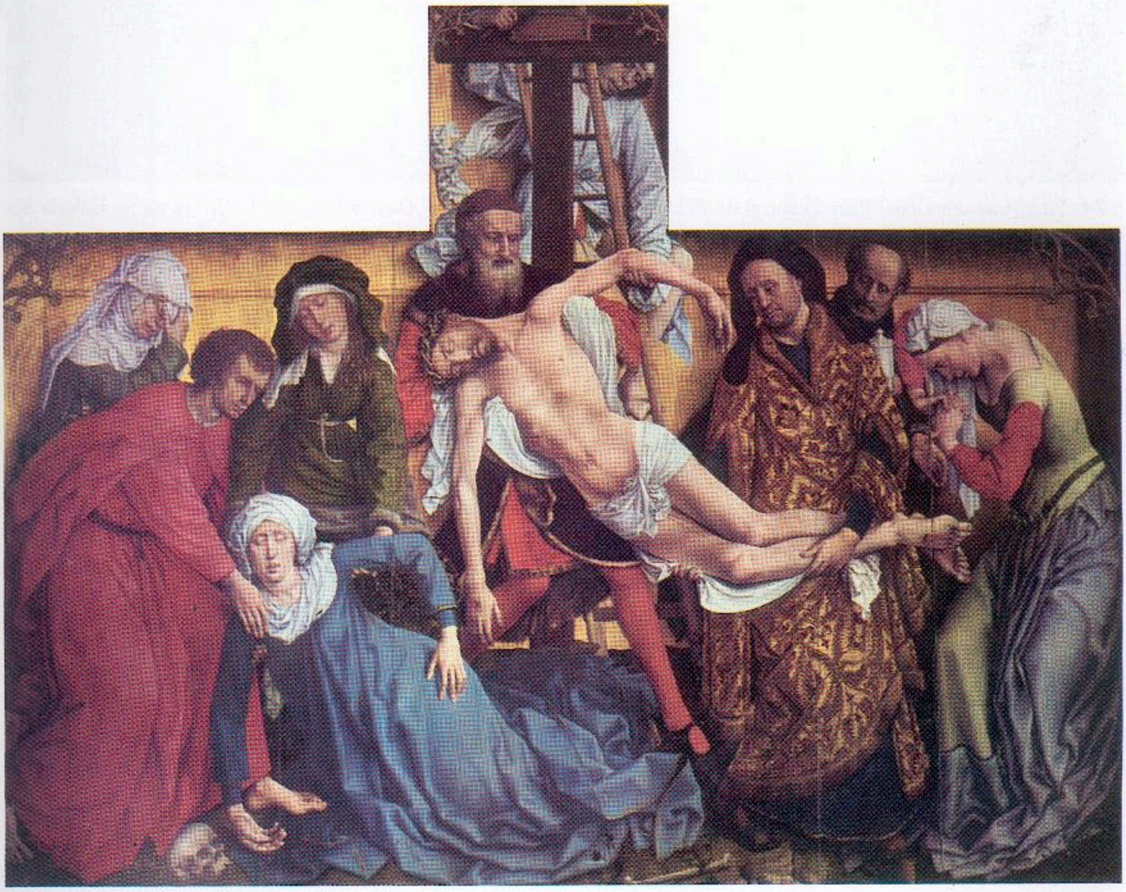


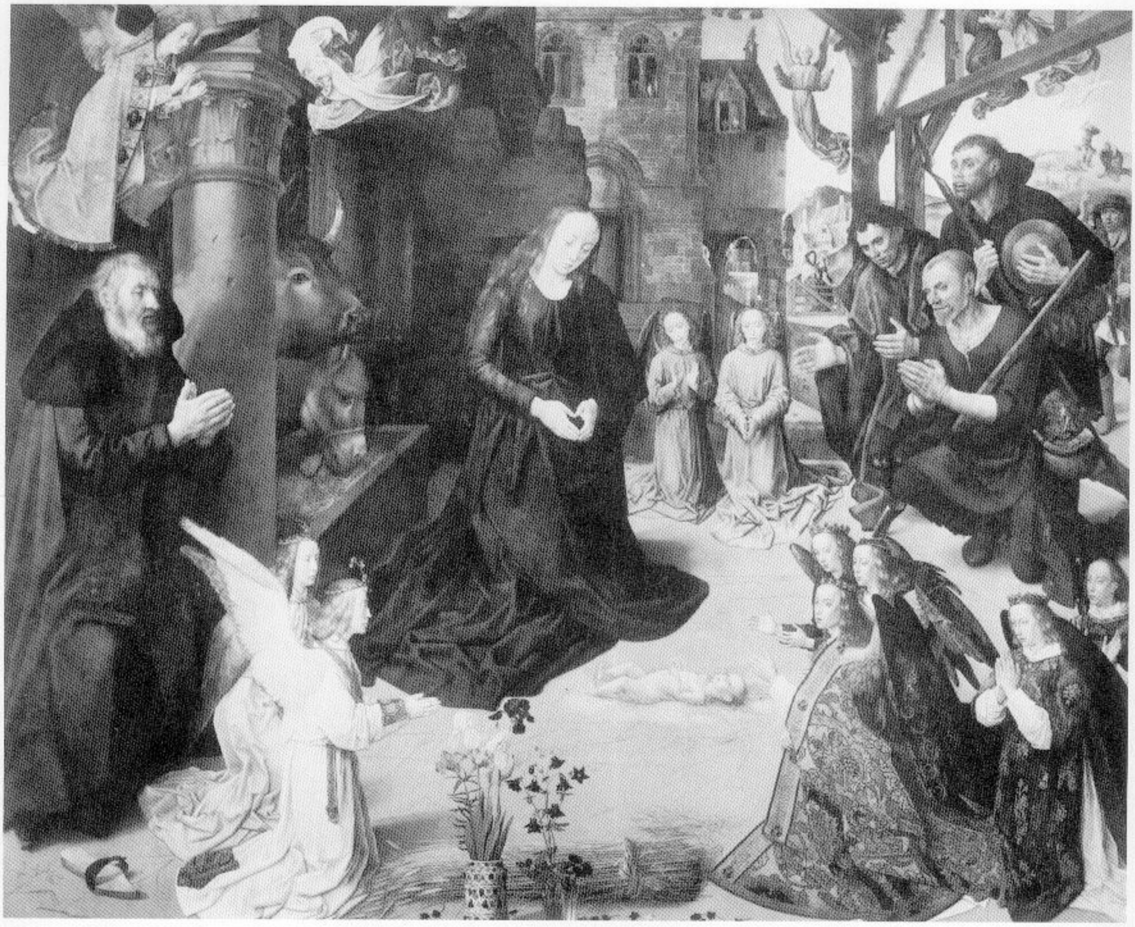
Hugo van der Goes; Geertgen

Poucos dentre os artistas que seguiram Rogier van der Weyden conseguiram sair da sombra do grande mestre. O mais dinâmico deles foi Hugo van der Goes, um gênio infeliz cujo trágico final sugere uma personalidade instável que tem para nós, atualmente, um interesse especial. Depois de uma espetacular ascensão à fama na atmosfera cosmopolita de Bruges, em 1478, quando tinha cerca de 40 anos, decidiu entrar para um mosteiro como irmão leigo; por algum tempo continuou a pintar, mas os sucessivos acessos de depressão levaram-no ao limiar do suicídio, e quatro anos mais tarde estava morto. Sua obra mais

172. Jan van Eyck. *O Casal Arnolfini* (detalhe da figura 171)

173. Rogier van der Weyden. *A Descida da Cruz.* c. 1435. Óleo sobre painel, 2,20 m × 2,61 m. Museu do Prado, Madri

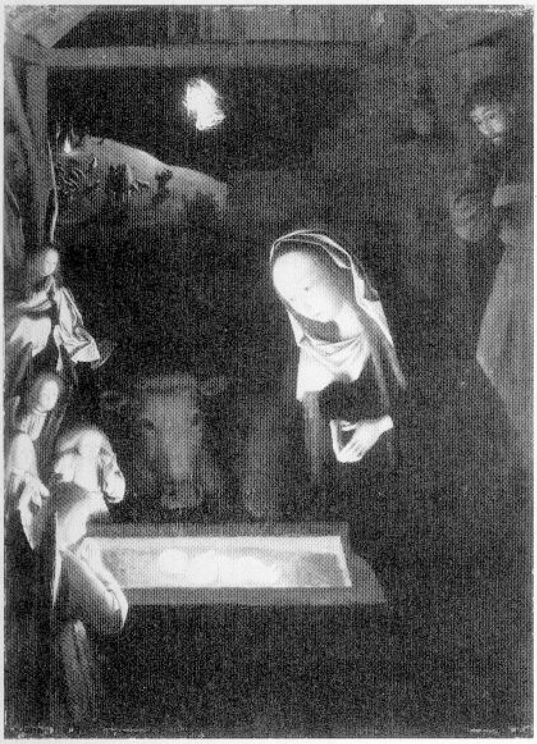




174. Hugo van der Goes. Painel central do *Retábulo dos Portinari*. c. 1476. Óleo sobre painel, 2,45 m × 3 m. Galeria dos Ofícios, Florença

ambiciosa, o enorme retábulo que ele completou por volta de 1476 para Tomaso Portinari, é uma realização impressionante (fig. 174). Embora não precisemos examiná-la em busca de vestígios da futura doença mental de Hugo, a obra mesmo assim evoca uma personalidade tensa e explosiva. Nos volantes, por exemplo, os membros ajoelhados da família Portinari ficam reduzidos a anões perante seus santos padroeiros, cujas dimensões gigantescas os caracterizam como seres de uma ordem superior, como José e a Virgem Maria, e também perante os pastores da Natividade, no painel central, que são igualmente enormes. Há um violento contraste entre a agitação frenética dos pastores e a solenidade ritual de todas as outras figuras. Esses camponeses, que perdem a respiração de tão maravilhados ao verem a Criança recém-nascida, reagem ao milagre da Natividade com um espanto e objetividade nunca antes tentados.

Durante o último quartel do século XV não havia, em Flandres, pintores que pudessem se comparar a Hugo van der Goes, e os artistas mais originais surgiram no extremo norte, na Holanda. A um deles, Geertgen tot Sint Jans de Haarlem, devemos a encantadora *A Natividade* reproduzida na figura 175; uma pintura tão ousada, em sua atmosfera de paz, quanto o painel central do *Retábulo dos Portinari*. A idéia de uma Natividade noturna, iluminada principalmente pelo brilho irradiante do Cristo Criança, remonta ao Estilo Internacional (ver fig. 164), mas Geertgen, aplicando as descobertas pictóricas de Jan van Eyck, confere ao tema uma realidade nova e intensa.



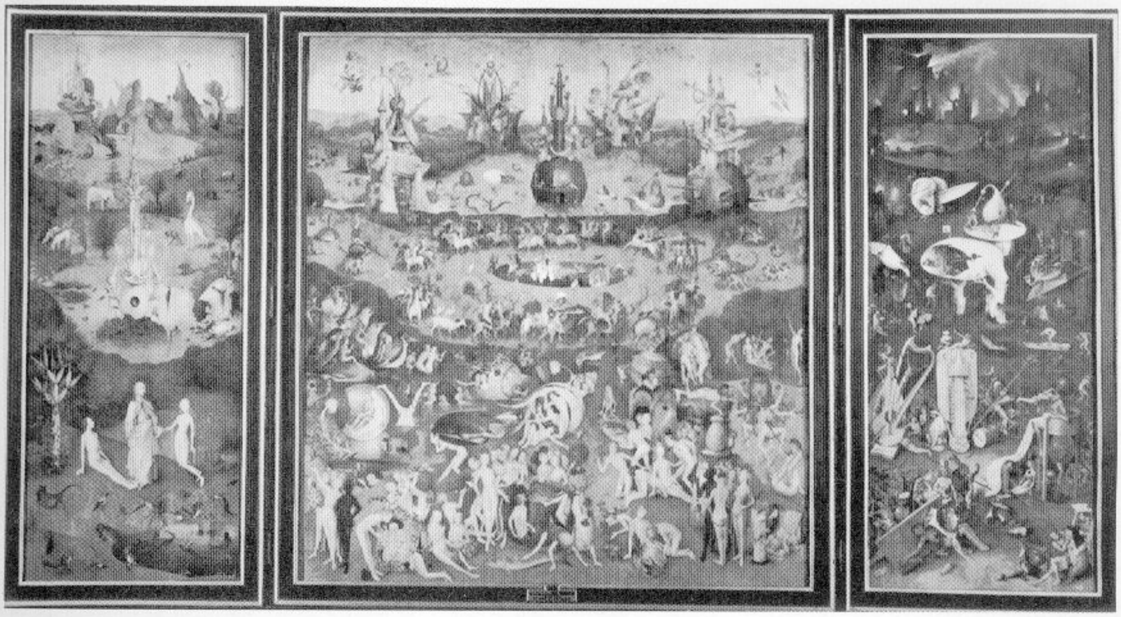
175. Geertgen tot Sint Jans. *A Natividade*. c. 1490. Óleo sobre painel, 0,34 m × 0,25m. *Galeria Nacional, Londres (Reproduzido por cortesia dos Administradores)*

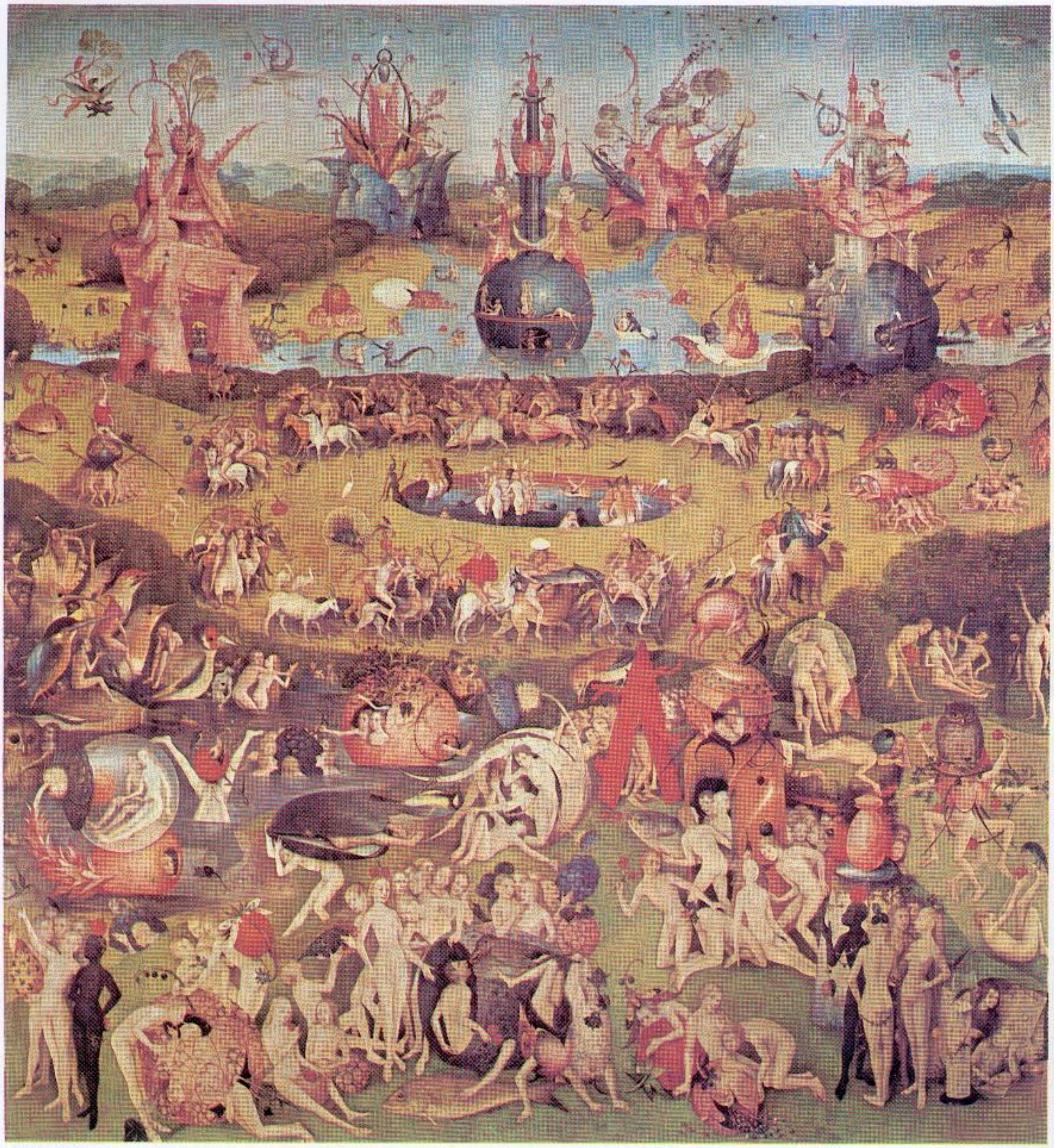
O efeito mágico desse pequeno painel é fortemente acentuado pelas formas suaves e simplificadas que registram o impacto da luz com uma clareza surpreendente: a manjedoura é uma caixa retangular; as cabeças dos anjos, o Infante e a Virgem são tão arredondados quanto objetos que houvessem sido feitos por um torno mecânico.

Bosch

Se as formas limpas e "abstratas" de Geertgen atualmente exercem sobre nós uma atração especial, há outro artista holandês, Hieronymus Bosch, que nos atinge profundamente em nosso interesse pelo mundo dos sonhos. Pouco se conhece sobre Bosch, exceto que passou sua vida na cidade provinciana de 's Hertogenbosch. Seus quadros, cheios de imagens fantásticas e aparentemente irracionais, revelaram-se tão difíceis de interpretar que muitos deles são, até hoje, um enigma. Entenderemos essa afirmação facilmente se estudarmos o tríptico conhecido como *O Jardim das Delícias* (figs. 176 e 177). Dos três painéis, só o esquerdo tem um tema facilmente identificável: o Senhor introduzindo os recém-criados Adão e Eva no Jardim do Éden. A paisa-

176. Hieronymus Bosch. *O Jardim das Delícias*. c. 1500. Óleo sobre painel; painel central: 2,19 m × 1,94 m; painéis laterais: 2,19 m × 0,96 m cada. Museu do Prado, Madri





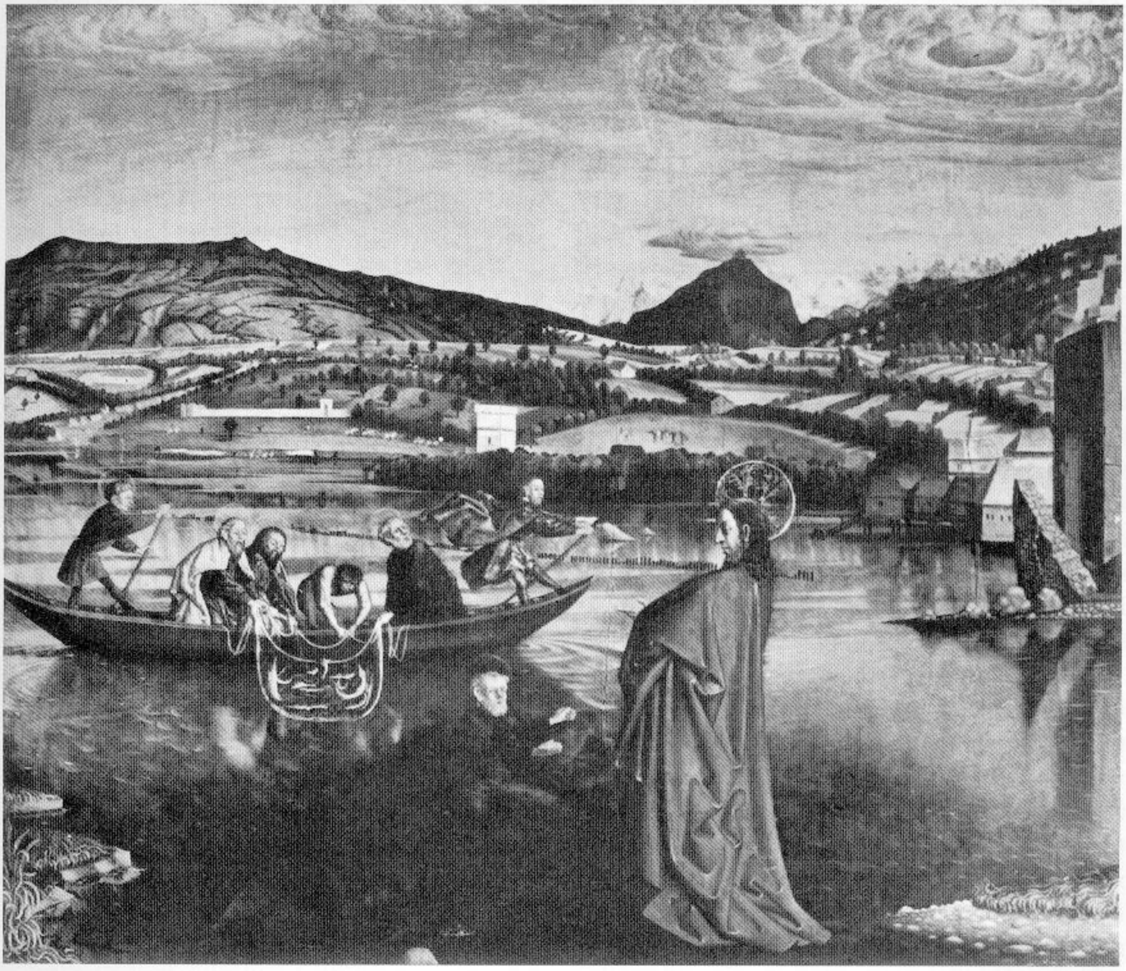
177. Hieronymus Bosch. Painel central de *O Jardim das Delícias* (detalhe da figura 176)

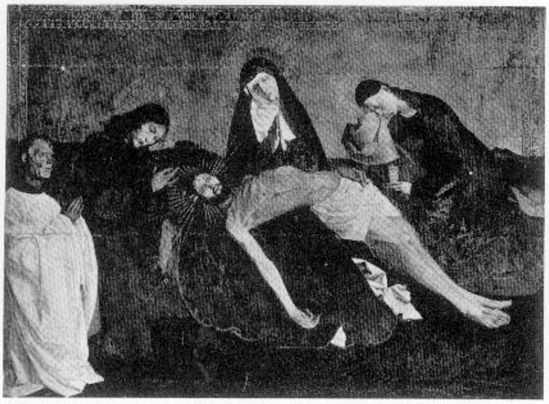
gem, quase "eyckiana" em sua vastidão etérea, está cheia de animais e monstros híbridos de espécies bizarras e sinistras. O volante direito, uma cena dantesca de ruínas em chamas e fantásticos instrumentos de tortura, representa certamente o Inferno. Mas o que dizer do painel central? Há, aqui, uma paisagem muito parecida com a do Jardim do Éden, cheia de incontáveis homens e mulheres nus que praticam um grande número de atos muito estranhos: na parte central da pintura, desfilam ao redor de um dique circular, montados em todos os tipos de animais; muitos divertem-se em poças d'água; a maioria mantém um estreito relacionamento com enormes pássaros, frutos, flores ou animais marinhos (fig. 177). Só alguns estão entretidos em fazer amor, e no entanto não há dúvida que, nesse "jardim", as delícias são as do desejo carnal, por mais excentricamente dissimulado que ele seja. Os pássaros, frutos, etc. são símbolos ou metáforas que Bosch usa para retratar a vida do homem na Terra como uma infinita repetição do Pecado Original de Adão e Eva, devido ao qual estamos todos condenados à prisão de nossos apetites. Não há, em parte alguma, qualquer alusão à possibilidade de redenção; pelo menos no nível animal, a corrupção já deitou raízes no Jardim do Éden (veja-se os monstros no volante esquerdo), e estamos todos condenados ao Inferno, o Jardim de Satã (fig. 176, à direita). Apesar do profundo pessimismo de Bosch, há uma inocência, e até mesmo uma inquietante beleza poética nesse panorama da humanidade pecadora. Conscientemente, ele era um moralista inflexível pintando um sermão visual e conferindo a cada pormenor um significado didático. Inconscientemente, porém, Bosch deve ter ficado tão arrebatado pelo apelo sensual do mundo da carne que as imagens por ele criadas tendem a celebrar aquilo que se pretende que condenem. Essa é, sem dúvida, a razão pela qual *O Jardim das Delícias* ainda provoca uma reação tão forte atualmente, embora não mais compreendamos todas as palavras do sermão.

PINTURA SUÍÇA E FRANCESA

Devemos agora examinar brevemente a arte do século XV no restante do norte da Europa. Depois de 1430, o novo realismo dos mestres flamengos começou a se espalhar pela França e Alemanha, até que, em meados do século, sua in-

178. Conrad Witz. *O Milagre dos Peixes*. 1444. Painel, 1,32 m × 1,54 m. Museu de Genebra





179. Mestre do sul da França. *Pietà de Avignon*. c. 1470. Óleo sobre painel, 1,62 m × 2,18 m. Museu de Louvre, Paris

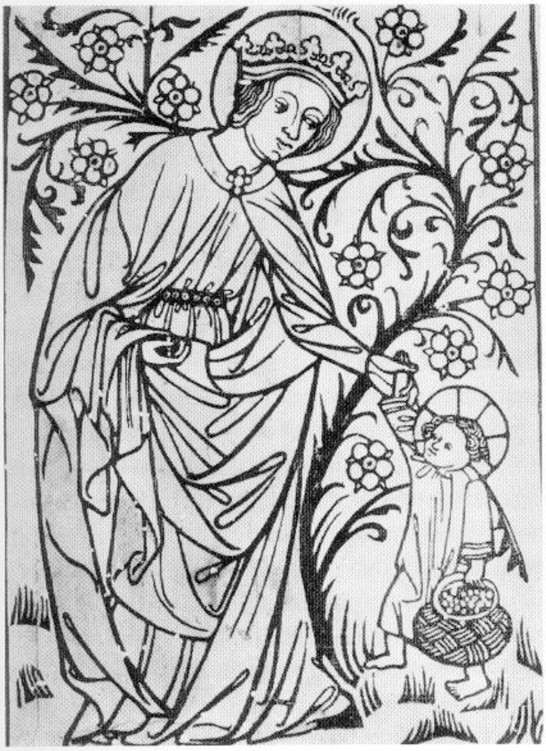
fluência tornou-se absoluta, da Espanha ao mar Báltico. Entre os incontáveis artistas (muitos ainda anônimos) que fizeram adaptações locais da pintura holandesa, só alguns eram suficientemente talentosos para conseguir nos impressionar atualmente por sua personalidade marcante. Um dos primeiros e mais originais foi Conrad Witz de Basiléia, cujo retábulo para a Catedral de Genebra, pintado em 1444, inclui o extraordinário painel mostrado na figura 178. A julgar pelos panejamentos, ele deve ter estado em contato muito próximo com Campin. Mas é o cenário, mais que as figuras, que desperta nosso interesse, e sob esse aspecto a influência dos Van Eyck parece dominante. Não obstante, Witz foi um descobridor por seus próprios méritos, que tinha mais conhecimento das propriedades ópticas da água do que qualquer pintor de sua época (note-se, especialmente, o fundo das águas próximas à margem do lago, em primeiro plano). A paisagem, também, é um empreendimento original, representando um trecho específico da praia do Lago de Genebra — o mais antigo "retrato-paisagem" de que temos conhecimento.

Um estilo flamengo, influenciado pela arte italiana, caracteriza a mais famosa de todas as pinturas francesas do século XV, a *Pietà de Avignon* (fig. 179). Como o nome indica, o painel vem do extremo sul da França. Foi provavelmente pintado por um artista daquela região, mas não há registros do nome deste importante mestre, nem conhecemos outras obras de sua autoria. Tudo que podemos dizer sobre os fatos que constituem a base de sua formação artística é que ele deve ter conhecido a fundo a arte de Rogier van der Weyden, pois as figuras e o conteúdo expressivo da *Pietà de Avignon* não podem ser originários de nenhuma outra fonte. Ao mesmo tempo a composição, de uma simplicidade e estabilidade magníficas, é italiana e não setentrional (vimos essas qualidades pela primeira vez na arte de Giotto). Meridional é, também, a paisagem deserta e inexpressiva que enfatiza o isolamento monumental das figuras. As construções distantes, por trás do doador à esquerda, têm um sabor inequivocamente islâmico: terá sido intenção do artista situar a cena em um autêntico cenário do Oriente Próximo? Seja como for, a partir dessas diferentes características ele criou uma imagem inesquecível de *pathos* heróico.

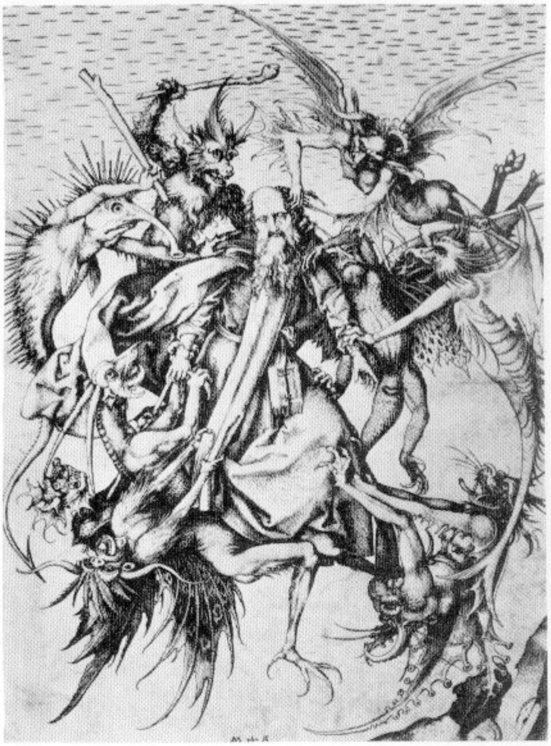
AS ARTES GRÁFICAS

Impressão

A principal contribuição alemã à arte do século XV foi o desenvolvimento da impressão, tanto de quadros quanto de livros. Os primeiros livros impressos com caracteres tipográficos foram produzidos na Renânia, logo após 1450. A nova técnica difundiu-se por toda a Europa, transformando-se em uma indústria que teve os mais profundos efeitos sobre a civilização ocidental. As pinturas impressas, no entanto, também foram importantes; sem elas, o livro impresso não poderia ter substituído o trabalho do copista e do iluminador medievais tão rápida e completamente. A mais antiga técnica de impressão pictórica é a xilogravura, feita a partir de pranchas de madeira gravadas em relevo (as áreas que se quer deixar brancas são escavadas). Todos os primeiros exemplos trazem as características conhecidas do Estilo Internacional (fig. 180), mas têm um desenho raso e ornamental; as formas são definidas por contornos simples e pesados. Como os traços deviam ser coloridos, essas impressões geralmente lembram mais o vitral (ver fig. 153) do que as iluminuras a que vieram substituir. Eram uma arte popular, cujo nível não atraía os mestres mais habilidosos até pouco antes de 1500. Uma única prancha de madeira produzia milhares de cópias, que eram vendidas a alguns cen-



180. *Santa Dorotéa*. c. 1420. Xilogravura. Museu Estadual de Artes Gráficas, Munique



181. Martin Schongauer. *A Tentação de Santo Antônio*. c. 1480-90. Gravura. Museu Metropolitano de Arte, Nova York (Fundação Rogers, 1920)

tavos cada, fazendo com que a propriedade individual de obras de arte estivesse, pela primeira vez em nossa história, ao alcance de todos.

Gravura em talho-doce: Schongauer

A gravura em talho-doce, um pouco mais jovem que a xilogravura, foi desde o início uma técnica mais sofisticada. Ao contrário das xilogravuras, as gravuras em talho-doce não são impressas a partir de um desenho com rebarbas, mas a partir de sulcos de perfil triangular talhados em uma placa de cobre com um instrumento de aço conhecido como buril, de modo que as linhas finas são obtidas com muito mais facilidade. Os exemplos mais antigos que conhecemos, que datam de c. 1430, já revelam a influência dos grandes pintores flamengos. As gravuras em talho-doce também não compartilham o anonimato das primeiras xilogravuras; as mãos que as fizeram podem ser identificadas quase desde o início; as datas e iniciais aparecem logo depois, e conhecemos os mais importantes gravadores do final do século XV por seus nomes. O maior deles, Martin Schongauer, poderia ser chamado de o Rogier van der Weyden da gravura, já que suas obras estão repletas de motivos que lembram o estilo e recursos expressivos de Rogier. Todavia, Schongauer tinha sua própria força criadora; suas mais belas gravuras têm uma complexidade de concepção, profundidade espacial e riqueza de textura que equivalem plenamente às pinturas em painel. *A Tentação de Santo Antônio* (fig. 181) combina magistralmente expressividade violenta e precisão formal, intensidade de movimentos e estabilidade ornamental. Quanto mais a olhamos, mais nos maravilhamos com a variedade de seus valores tonais, a beleza rítmica da linha talhada e a habilidade do artista em exprimir, mediante a simples variação da investida do buril sobre a placa, todas as texturas possíveis da superfície. Nesse aspecto, ele não seria superado por nenhum dos gravadores que vieram depois dele.

O Pré-Renascimento na Itália

Ao discutirmos o novo estilo de pintura que surgiu em Flandres por volta de 1420, não tentamos explicar por que essa revolução aconteceu em tal lugar, e quando o fez. Isso, no entanto, não significa que não haja uma explicação possível. Simplesmente ainda não compreendemos em sua plenitude o elo existente entre os grandes pintores flamengos e o cenário social, político e cultural em que trabalhavam. Se localizarmos em Florença as origens da arte do Pré-Renascimento, estaremos em melhor posição. Por volta de 1400, o poderoso duque de Milão transformou-se em uma ameaça vital à independência de Florença, devido às suas tentativas de dominar toda a Itália. Florença continuava sendo o único obstáculo sério às suas ambições. A bem-sucedida resistência da cidade deu origem a uma nova espécie de humanismo cívico-patriótico, que aclamava Florença como a "nova Atenas", a protetora da liberdade e a pátria das artes e das letras. Assim, em meio à crise, os florentinos envolveram-se em uma vasta campanha para ornamentar sua cidade com monumentos dignos da "nova Atenas". O enorme investimento não era, em si, uma garantia de qualidade artística, mas gerou uma esplêndida possibilidade para todos os tipos de talento criador. As artes visuais foram desde o início consideradas essenciais ao ressurgimento do espírito florentino. Haviam sido classificadas entre os ofícios artesanais, ou "artes mecânicas", ao longo de toda a Antigüidade e Idade Média; agora, pela primeira vez, alcançavam a posição de artes liberais. Um século depois, essa reivindicação seria aceita por todo o mundo ocidental. Que ela implica? As artes liberais, segundo uma tradição que remontava a Platão, compreendia as disciplinas intelectuais necessárias à educação de um cavalheiro — Matemática (Geometria, Aritmética, Teoria Musical), Dialética, Gramática, Retórica e Filosofia; as artes plásticas foram excluídas por serem um "trabalho manual" sem fundamentos teóricos. Assim, quando o artista foi admitido nesse seleto grupo, a natureza de seu trabalho teve de passar por uma redefinição: ele começou a ser visto como um homem de idéias, e não mais apenas como um simples manipulador de materiais; considerava-se a obra de arte como o registro visível de sua mente criadora. Isso significava que as obras de arte não deveriam ser julgadas de acordo com os rígidos padrões do artesanato. Em breve, tudo aquilo que trouxesse a marca de um grande mestre — desenhos, esboços, fragmentos, peças inacabadas — passou a ser colecionado com avidez. O modo de se ver o artista também modificou-se; agora, na companhia dos eruditos e dos poetas, ele tornou-se muitas vezes um homem de saber e cultura literária, capaz de escrever poemas, uma autobiografia ou tratados de teoria da arte (até então, só existiam os "manuais" para os artistas). Como outra conseqüência de sua nova posição social, os artistas passaram a cultivar um dentre dois tipos contrastantes de personalidade: o homem do mundo, à vontade no convívio com a sociedade aristocrática, ou o gênio solitário em provável conflito com seus protetores. É admirável o quão rapidamente essa moderna visão da arte e dos artistas tornou-se uma realidade viva na Florença do Pré-Renascimento.

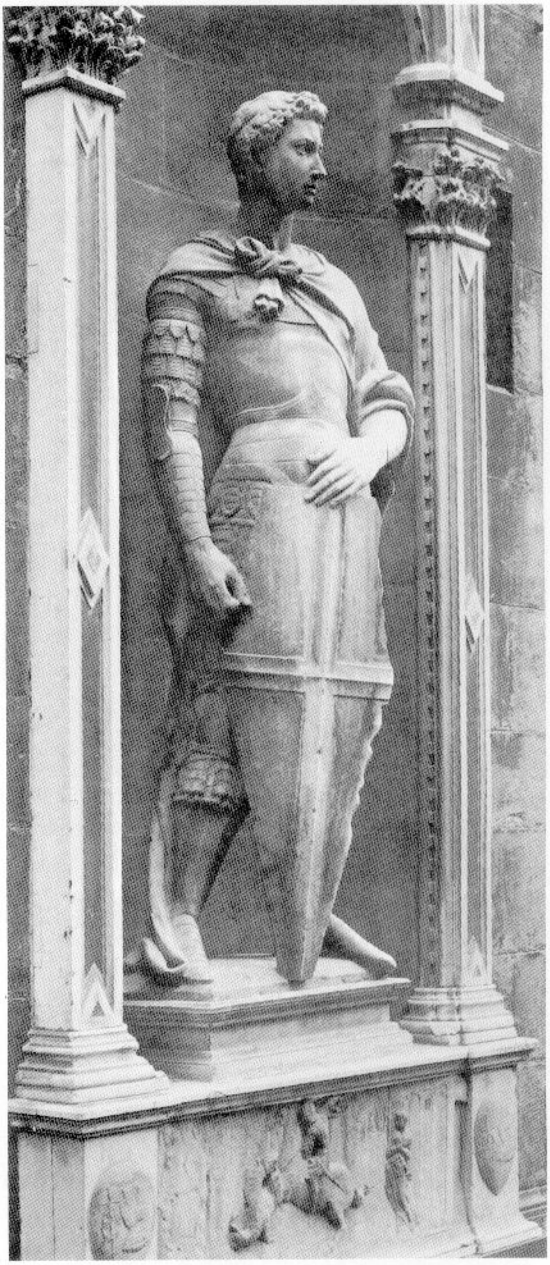
ESCULTURA

Donatello

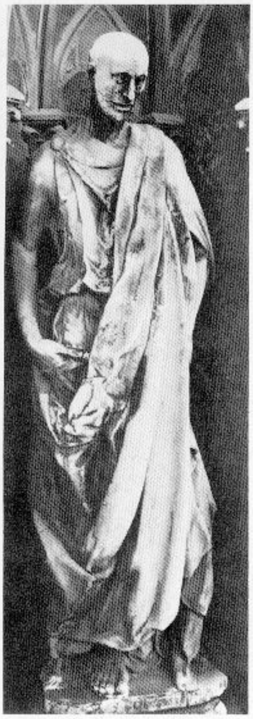
A primeira metade do século XV representa o período heróico do Pré-Renascimento. A arte florentina, dominada pelos criadores originais do novo estilo, mantinha uma indiscutível posição de liderança. Para remontar às suas origens devemos, inicialmente, discutir a escultura, pois o grande surto de patrocínio à arte cívica começara com uma competição para as portas do Batistério (ver pp. 144-6) e, por algum tempo, restringiu-se basicamente a projetos escultóricos.

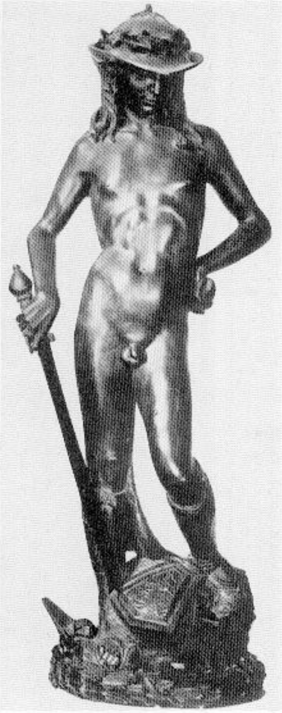
Donatello foi o grande escultor do século XV. Ao examinarmos o seu *São Jorge* (fig. 182), esculpido em mármore para um nicho da Igreja de Or San Michele, por volta de 1415, percebemos nitidamente que entramos em uma nova época. Aqui se encontra a primeira estátua, dentre todas as que já vimos desde os tempos antigos, que se mantém em pé por si própria, ou, para dizer de outro modo, a primeira a recuperar o sentido pleno do contraposto clássico (para uma discussão do contraposto, ver p. 60). O artista dominou, de uma só vez, a realização fundamental da escultura antiga: tratou o corpo humano como uma *estrutura* articulada, capaz de movimento. Sua armadura e o panejamento constituem uma estrutura secundária, moldada pelo corpo em baixo; ao contrário de qualquer estátua gótica, esse *São Jorge* é capaz de tirar suas roupas. Ao contrário, também, de qualquer escultura gótica, ele pode ser removido de seu enquadramento arquitetônico sem nada perder de sua grande autoridade. Sua postura, com o peso recaindo sobre a perna avançada, transmite a idéia de prontidão para o combate (originalmente a mão direita empunhava uma arma). A energia controlada de seu corpo reflete-se em seus olhos, que parecem perscrutar o horizonte em busca do inimigo que se avizinha, pois esse *São Jorge*, matador de dragões, é um orgulhoso e heróico defensor da "nova Atenas".

O Profeta (fig. 183) não identificado, apelidado de *Zuccone* ("cabeça de abóbora") por motivos óbvios, foi esculpido cerca de oito anos mais tarde, para o Campanário da Catedral. Essa estátua já tem, há muito tempo, a fama de ser um exemplo admirável do realismo de Donatello, e é, de fato, realista — muito mais do que qualquer estátua antiga ou seus rivais mais próximos, os profetas de *O Poço de Moisés* (ver fig. 149). Mas, podemos nos perguntar, que *espécie* de realismo temos aqui? Em vez de seguir a imagem tradicional dos profetas, como fez Sluter em *O Poço de Moisés*, Donatello criou um tipo inteiramente novo; como o terá concebido? Certamente não através da observação das pessoas que o cercavam. É mais provável que ele tenha imaginado as personalidades dos profetas a partir dos relatos bíblicos. Podemos supor que, através destes últimos, foi-lhe transmitida a impressão de oradores divinamente inspirados que pregavam às multidões, o que, por sua vez, o fez lembrar dos oradores romanos que vira na escultura anti-



182. Donatello. *São Jorge*. c. 1415-17. Mármore, altura: 2,18 m. Or San Michele, Florença (A estátua está atualmente no Museu Nacional, tendo sido substituída aqui por uma cópia de bronze)





183. (à esquerda) Donatello. *Profeta (Zuccone).* Campanário da Catedral de Florença. 1423-25. Mármore, altura: 1,95 m (o original está atualmente no Museu da Catedral, em Florença)

184. (à direita) Donatello. *David.* c. 1430-32. Bronze, altura: 1,58 m. Museu Nacional, Florença

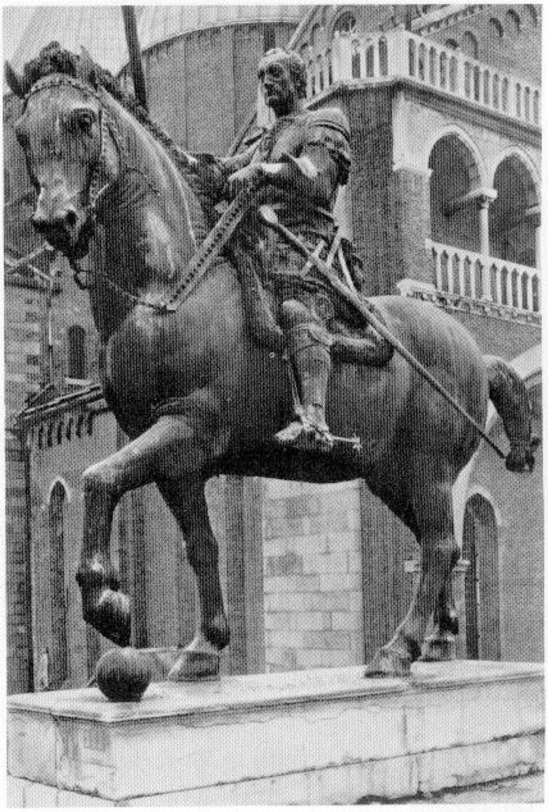
ga. Daí decorrem os trajes clássicos do *Zuccone*, cujo manto cai de seus ombros como uma toga (ver fig. 79), e a fascinante cabeça, feia porém nobre, lembrando os retratos da fase final da arte romana (ver fig. 77). Os próprios florentinos logo se esqueceram de que o *Zuccone* representava originalmente um profeta, e passaram a vê-lo como o retrato de um de seus estadistas. Quanto a Donatello, ele parece ter se orgulhado da estátua como sendo uma obra especialmente difícil de realizar, pois é a primeira de suas obras a trazer sua assinatura.

Donatello aprendera a técnica da escultura em bronze ainda jovem, trabalhando com Ghiberti (ver p. 145). Foi com esse material que, alguns anos após o *Zuccone*, fez o *David* (fig. 184), a primeira estátua independente a retratar um nu em tamanho natural desde a Antigüidade. A Idade Média certamente consideraria o *David* um ídolo, e mesmo os contemporâneos de Donatello devem ter ficado constrangidos, pois durante muitos anos não surgiu nenhuma obra parecida. A estátua deve ser entendida como um monumento público cívico-patriótico que identifica David — fraco mas favorecido pelo Senhor — com Florença, e Golias com Milão, que por volta de 1400 ameaçara Florença, cidade contra a qual agora, na metade da década de 1420, voltava a guerrear. A nudez de David explica-se facilmente como uma referência à origem clássica de Florença, e seu chapéu enfeitado é o oposto do capacete de Golias: a paz contra a guerra. Donatello tomou por modelo um adolescente, e não um jovem plenamente desenvolvido como os atletas gregos, de modo que a estrutura corporal, nesse caso, não se acha envolvida por uma profusão de músculos salientes; o torso também não é articulado de acordo com o modelo clássico (comparar com fig. 56). Na verdade, é só por seu maravilhoso contraposto que esse *David* faz lembrar uma estátua antiga. Se a figura, no entanto, tem um ar profundamente clássico, a razão encontra-se além de sua perfeição anatômica; como nas estátuas antigas, o corpo nos fala com muito maior eloqüência do que o rosto, o qual, pelos padrões de Donatello, é estranhamente destituído de individualidade.

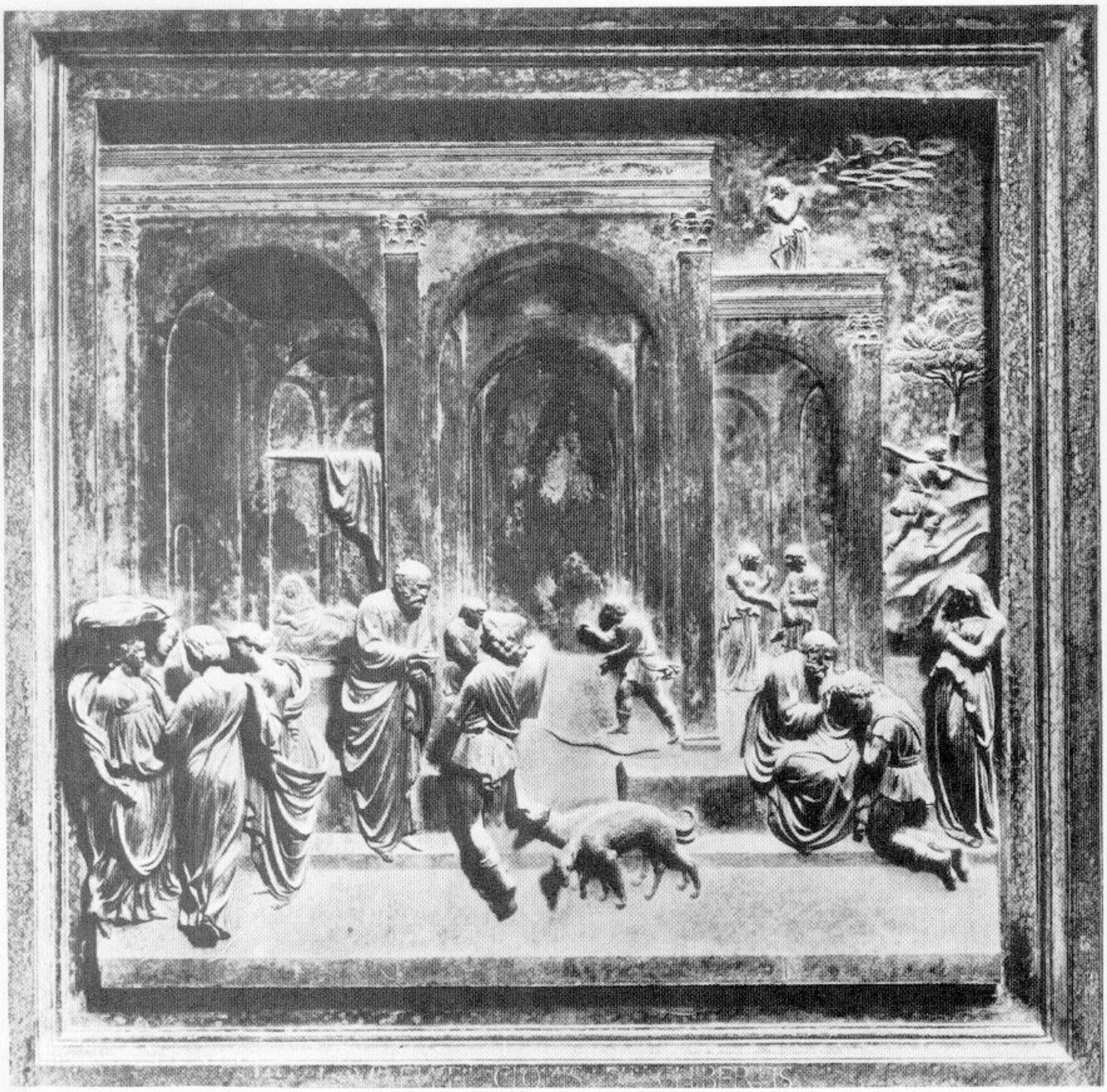
Donatello foi convidado a ir a Pádua em 1443, para fazer um monumento eqüestre de Gattamelata, o recém-falecido comandante dos exércitos venezianos (fig. 185). Essa estátua, a maior obra independente em bronze feita pelo artista, encontra-se ainda hoje em sua posição original, sobre um alto pedestal próximo ao adro da igreja dedicada a Santo Antônio de Pádua. Já conhecemos sua principal antecessora, o *Marco Aurélio* eqüestre em Roma (ver fig. 76). Sem imitar diretamente essa obra, o *Gattamelata* tem em comum com ela o material, o tamanho imponente e o senso de equilíbrio e dignidade; o cavalo de Donatello, um animal cujas grandes dimensões o tornam apropriado a transportar um homem protegido por sua armadura, é tão grande que seu cavaleiro precisa usar de autoridade, mais que força física, para conseguir dominá-lo. Segundo a nova moda do Renascimento, a estátua não faz parte de um túmulo, mas foi projetada unicamente para imortalizar a fama de um grande soldado. Também não se trata da estátua que um soberano tivesse encomendado para glorificar a si próprio, mas sim de um monumento autorizado pela República de Veneza, em honra especial aos serviços ilustres e à fidelidade da figura retratada. Quanto a esse propósito, Donatello criou uma imagem que é uma união completa de ideal e realidade; na armadura do general coexistem uma concepção moderna e pormenores clássicos; a cabeça tem uma individualidade poderosa e, no entanto, possui uma nobreza de caráter inconfundivelmente romana.

Ghiberti

Um dos escultores mais importantes que ficaram em Florença depois da partida de Donatello foi Lorenzo Ghiberti. Após o grande sucesso obtido por suas primeiras portas para o Batistério, incumbiram-no de fazer um segundo par cujo título seria "Portas do Paraíso". Seus relevos, ao contrário daqueles das primeiras portas (ver fig. 152), eram grandes e situados no interior de enquadramentos simples e quadrangulares (fig. 186). A sugestão de profundidade espacial que vimos em *O Sacrifício de Isaac* evoluiu agora, em *A História de Jacó e Esaú*, para um cenário completo para as figuras, o qual avança para o fundo tanto quanto o olho é capaz de alcançar. Podemos imaginar as figuras abandonando a cena — o espaço profundo e contínuo desse "relevo pictórico" independe totalmente de sua presença. Como terá Ghiberti obtido esse efeito? Em parte, variando a altura do relevo, com as formas mais próximas ao observador sendo modeladas quase como estátuas independentes — um método com o qual estamos familiarizados desde a arte antiga (ver figs. 54, 79 e 80). Muito mais importante, porém, é o recesso cuidadosamente controlado das figuras e da arquitetura, fazendo com que seu tamanho aparente diminua sistematicamente (e não ao acaso, como antes) à medida que aumenta a sua distância do espectador. Esse sistema, que chamamos de perspectiva científica, foi uma das inovações fundamentais que distinguem a arte do Pré-Renascimento de tudo que existira anteriormente, bem como dos grandes mestres do Realismo flamengo que em seus quadros haviam obtido empiricamente, através de sutis gradações de luz e cor, o efeito de profundidade ilimitada. A perspectiva científica não foi descoberta por Ghiberti, nem por um pintor, mas por Filippo Brunelleschi, o criador da arquitetura pré-renascentista (o edifício no relevo de Ghiberti, na figura 186, foi projetado segundo esse novo estilo). Aparentemente, seu propósito foi descobrir um método de criar registros arquitetônicos visuais sobre uma superfície plana, de tal forma que a profundidade das laterais escorçadas do edifício pudessem ser medidas com tanta precisão quanto a altura ou largura da fachada. Os pormenores do sistema não devem ocupar-nos aqui; será suficiente dizer que se trata de um procedimento geométrico análogo ao modo pelo qual a lente de uma câmara projeta uma imagem em perspectiva sobre a película. Sua característica central é o ponto de fuga, em direção ao qual um conjunto de linhas parecerá convergir. Se essas linhas forem perpendiculares ao plano da pintu-



185. Donatello. *Monumento Eqüestre de Gattamelata.* 1445-50. Bronze, tamanho acima do natural. Piazza del Santo, Pádua

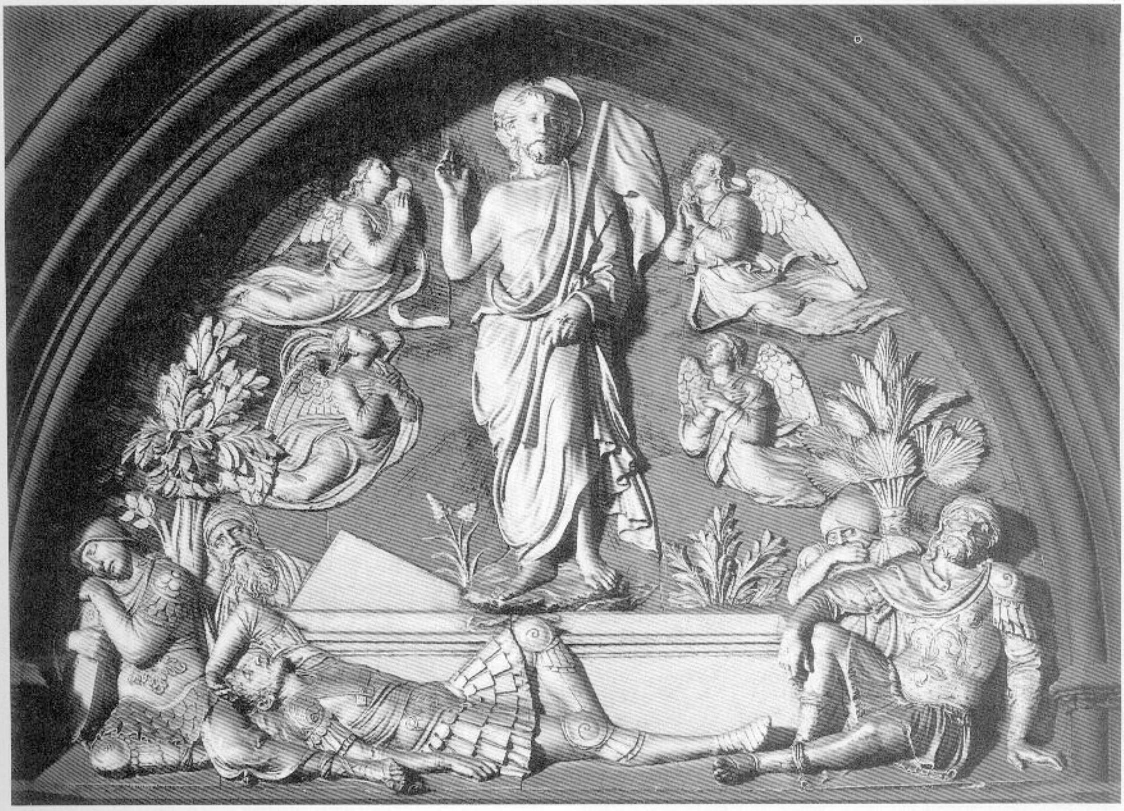


186. Lorenzo Ghiberti. *A História de Jacó e Esaú*, painel das "Portas do Paraíso". c. 1435. Bronze banhado a ouro, 0,80 m de lado. Batistério, Florença

ra, seu ponto de fuga estará no horizonte, correspondendo exatamente à posição do olho do observador. Em si, a descoberta de Brunelleschi foi científica, e não artística, mas tanto os escultores quanto os pintores adotaram-na com entusiasmo. Aqui, finalmente, estava uma base teórica para representar o mundo visível, provando que as artes plásticas agora eram, de fato, "liberais", e não "mecânicas"!

Luca della Robbia

Com exceção de Ghiberti, o único escultor significativo em Florença após a partida de Donatello foi Luca della Robbia. Esse artista dedicou-se quase que exclusivamente à escultura em terracota — uma técnica mais barata e exigente que o mármore — que ele recobria com um material semelhante ao esmalte, para dissimular sua superfície e protegê-la contra as condições atmosféricas. Suas melhores obras nessa técnica, como *A Ressurreição* da figura 187, evocam uma atmosfera de dignidade e encanto. O revestimento em branco resulta em um efeito que faz lembrar o mármore, com um azul escuro ao fun-

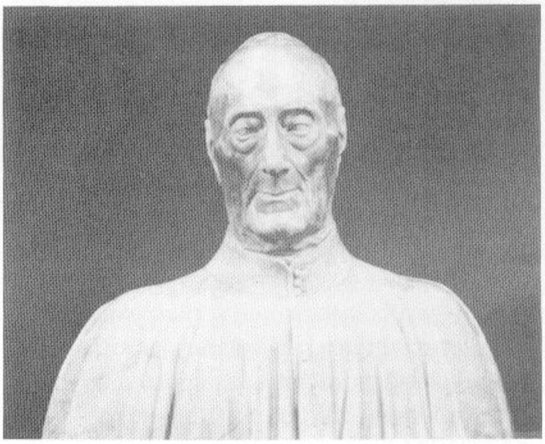


187. Luca della Robbia. *A Ressurreição.* 1442-45. Terracota esmaltada, 2 m×2,65 m. Catedral, Florença

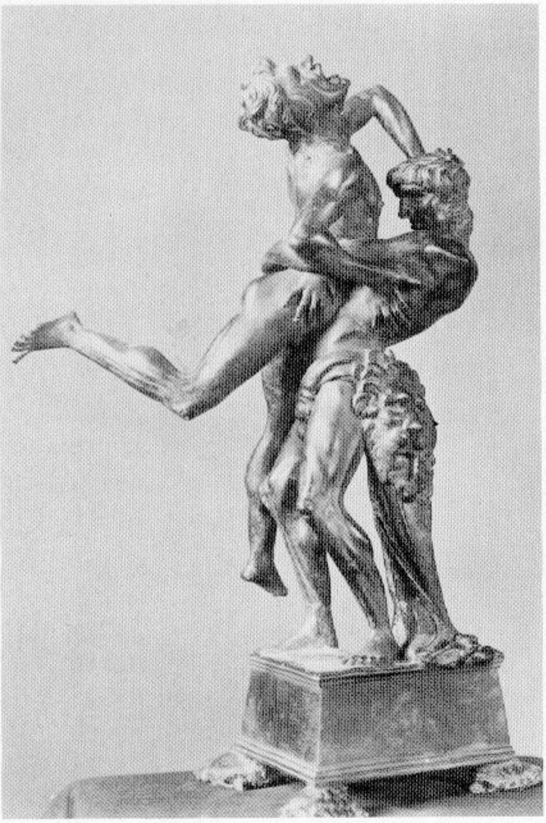
do. As outras cores ficaram restritas quase que inteiramente ao enquadramento decorativo dos relevos de Luca.

O busto

Por volta de 1450, a grande campanha cívica de apoio às artes chegara ao fim, e os artistas florentinos passaram a depender basicamente de encomendas particulares. Esse fato deixou os escultores em desvantagem, e, como as incumbências de obras monumentais quase não eram mais feitas, concentraram-se em obras de custo e dimensões moderados, tais como bustos e estatuetas em bronze, que se destinavam a clientes particulares. Um dos primeiros e melhores exemplos dessa nova espécie de "escultura doméstica" é o busto em mármore de Giovanni Chellini (fig. 188), de Antonio Rossellino, um mestre que se tornou famoso na década de 1450. A obra representa um médico idoso e muito estimado, cuja personalidade — ao mesmo tempo sarcástica e afável — foi observada com grande precisão. Comparando-a com as cabeças romanas (ver figs. 74, 75 e 77), descobrimos que o médico florentino irradia um calor humano e uma individualidade muito além de tudo que, sob esse aspecto, fora obtido nos tempos antigos. Ele



188. Antonio Rossellino. *Giovanni Chellini.* 1456. Mármore: 0,51 m. Museu Victoria and Albert, Londres



189. Antonio del Pollaiuolo. *Hércules e Anteu*. c. 1475. Bronze, altura: 0,46 m (com a base). Museu Nacional, Florença

liga-se a seus antecessores romanos apenas pela concepção do retrato em forma de escultura independente, como um substituto eficiente — e duradouro — da presença viva do modelo.

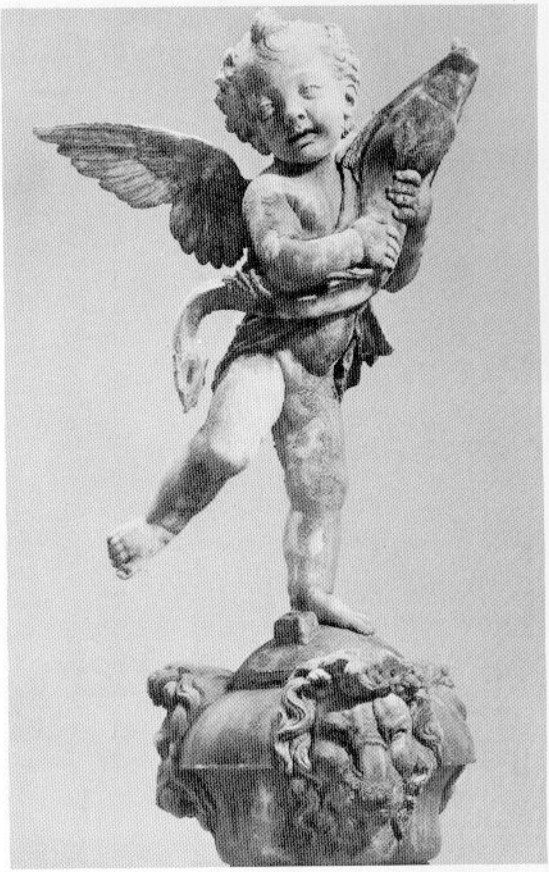
Pollaiuolo

A popularidade dos bustos após c. 1450 sugere uma procura por obras que seriam exibidas nas casas dos protetores particulares das artes. O hábito de colecionar esculturas, amplamente difundido nos tempos antigos, aparentemente cessou na Idade Média; o gosto dos reis e senhores feudais — aqueles que tinham condições de colecionar para seu próprio prazer — transferiu-se para as pedras preciosas, jóias, trabalhos de ourivesaria, iluminuras e tecidos valiosos. O hábito foi restabelecido na Itália do século XV como um dos aspectos do "ressurgimento da Antigüidade". Inicialmente, os artistas e humanistas colecionavam esculturas antigas, em especial pequenos bronzes, numerosos e de dimensões convenientes; em breve, os artistas contemporâneos começaram a ceder à crescente voga, fazendo bustos e pequenos bronzes "à moda dos antigos". Uma peça particularmente bela desse gênero (fig. 189) é de autoria de Antonio del Pollaiuolo, que representa um estilo escultórico muito diferente daquele dos escultores que trabalhavam com mármore, aos quais já aludimos. Treinado como ourives e metalúrgico, provavelmente na oficina de Ghiberti, ele deixou-se impressionar profundamente pela fase final dos estilos de Donatello e Castagno (ver p. 200 e fig. 198), bem como pela Arte Antiga. A partir dessas fontes ele desenvolveu seu estilo próprio, que aparece no *Hércules e Anteu*. Criar um grupo independente de duas figuras em luta violenta, mesmo em pequena escala, era em si uma idéia ousada; ainda mais surpreendente é a forma como Pollaiuolo deu à sua composição um impulso centrífugo: os membros parecem irradiar-se por todos os lados a partir de um centro comum, e só podemos perceber toda a complexidade de seus movimentos se girarmos a estatueta diante de nossos olhos. Apesar de sua ação vigorosa, o grupo está em perfeito equilíbrio. Para acentuar o eixo central, Pollaiuolo, por assim dizer, enxertou a parte superior de Anteu na parte inferior de seu adversário. Essa concepção não tem precedentes entre os grupos escultóricos anteriores, antigos ou renascentistas, quaisquer que sejam as suas dimensões; nosso artista simplesmente deu uma terceira dimensão a uma composição mais comum ao campo da pintura ou do desenho. Ele próprio era um pintor e gravador, além de esculpir em bronze, e sabemos que por volta de 1465 ele fez uma grande pintura de Hércules e Anteu, que não existe mais, para o Palácio Medici (essa estatueta também pertencia aos Medici).

Verrocchio

Embora nos últimos anos de sua carreira, Pollaiuolo tenha feito dois túmulos monumentais em bronze, para a Igreja de São Pedro em Roma, ele nunca teve a oportunidade de executar uma estátua independente de grandes dimensões. Em busca de tais obras, devemos voltar-nos para seu contemporâneo mais jovem, Andrea del Verrocchio, o maior escultor de seu tempo e o único a compartilhar algo da ambição e do alcance de Donatello. Sendo um modelador e um cinzelador — há obras suas em mármore, terracota, prata e bronze —, Verrocchio combinou elementos de Antonio Rossellino e Antonio del Pollaiuolo em uma síntese única. Foi também um pintor respeitado, além de professor de Leonardo da Vinci (de certa forma, um infortúnio: desde então ele tem sido objeto de comparações que só fazem por desmerecê-lo).

Sua obra mais popular em Florença, devido à sua localização no pátio do Palazzo Vecchio, bem como ao seu encanto perene, é o *Putto com Golfinho* (fig. 190). Foi projetada para ser o centro de uma fonte — o golfinho lança um jato de água como se reagisse ao abraço apertado que lhe está sendo dado — para uma das vilas dos Medici, perto de Florença. O termo *putto* (*putti* no plural) designa uma das crianças nuas e freqüentemente aladas que, na arte antiga, acompanham os motivos mais pesados; personificam vários tipos de espíritos (como o do amor, caso em que os chamamos de cupidos), geralmente numa atitude alegre e jocosa. O Pré-Renascimento os reintroduziu, tanto em sua identidade original quanto sob a forma de anjinhos. O golfinho associa o *Putto* de Verrocchio ao tipo clássico. Artisticamente, entretanto, ele está mais próximo do *Hércules e Anteu*, de Pollaiuolo, do que da Arte Antiga, apesar de seu maior tamanho e maior senso de volume. Novamente, as formas voam por todas as direções a partir de um eixo central, mas aqui o movimento é gracioso e contínuo, em vez de desigual e descontínuo; a perna estendida, o golfinho, os braços e as asas harmonizam-se em uma espiral ascendente, fazendo com que a figura pareça girar diante de nós.



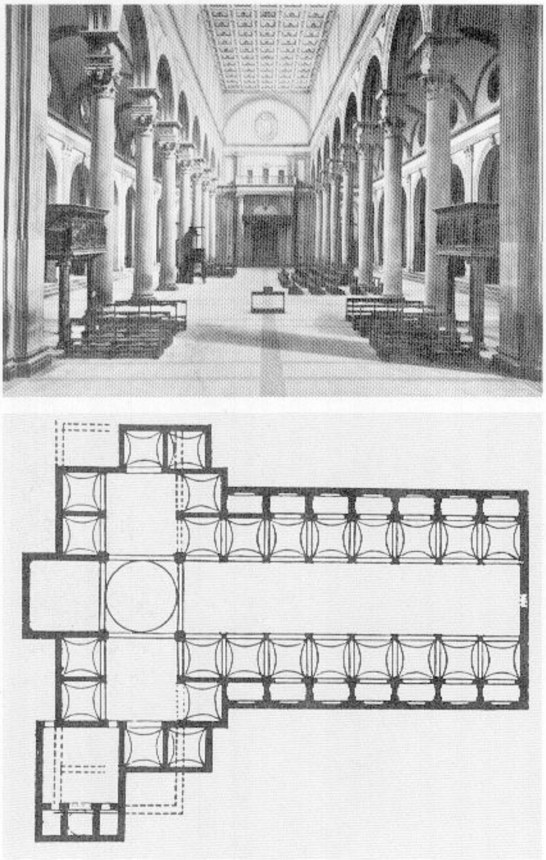
190. Andrea del Verrocchio. *Putto com Golfinho*. c. 1470. Bronze, altura: 0,68 m (sem a base). Palazzo Vecchio, Florença

ARQUITETURA

Brunelleschi

Embora Donatello tenha sido seu grande e mais arrojado mestre, ele não havia criado sozinho o estilo de escultura do Pré-Renascimento. A nova arquitetura, por outro lado, deveu de fato sua existência a um homem: Filippo Brunelleschi. Dez anos mais velho que Donatello, Brunelleschi iniciara sua carreira como escultor. Segundo se diz, depois de ter perdido a concorrência de 1401-2 para as primeiras portas do Batistério, ele foi para Roma com Donatello. Estudou os monumentos arquitetônicos dos antigos, e parece ter sido o primeiro a tomar as medidas exatas dessas estruturas. Sua descoberta da perspectiva científica pode perfeitamente ter sido o resultado de sua busca de um método acurado de registrá-la no papel.

Da mesma forma como está refletida no interior da Igreja de San Lorenzo (fig. 191), a arquitetura de Brunelleschi supreende-nos, antes de mais nada, como um retorno consciente ao vocabulário dos gregos e romanos: arcos de plena-volta em lugar de arcos quebrados, colunas em

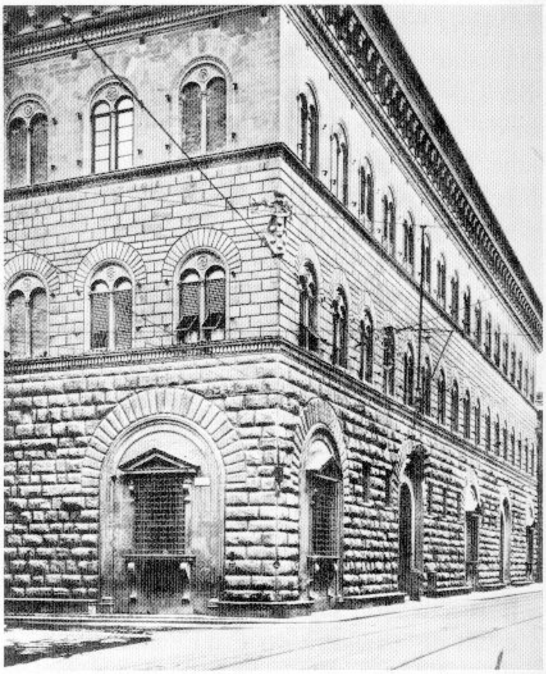


191. Filippo Brunelleschi. Interior e planta da Igreja de San Lorenzo, Florença, 1421-69

vez de pilastras e abóbadas de berço e cúpulas de preferência às abóbadas de arestas. Brunelleschi, porém, não reviveu essas formas por um mero entusiasmo pela arqueologia. O que nelas o atraiu foi aquilo que, do ponto de vista medieval, parece ter sido sua principal desvantagem: sua inflexibilidade. Uma coluna clássica, ao contrário de uma coluna ou pilastra medieval, é rigorosamente definida e auto-suficiente, e sua forma só pode variar dentro de estreitos limites (os antigos, lembramos, comparavam-na ao corpo humano); o arco clássico se plenavolta só tem uma forma possível, a do semicírculo; a arquitrave clássica e todos os seus pormenores sujeitam-se às regras estritas das ordens da arquitetura antiga. O objetivo de Brunelleschi era racionalizar o desenho arquitetônico, e para tanto ele precisava do vocabulário padronizado e regular dos antigos, baseado no círculo e no quadrado. O segredo de seus edifícios, ele pensava, era a harmonia das proporções — as mesmas relações de números inteiros simples que determinam a harmonia musical, pois sucedem-se infinitamente em todo o universo, e devem, assim, ter uma origem divina. A teoria das proporções forneceu-lhe, por assim dizer, a sintaxe que regeu o uso de seu vocabulário arquitetônico. Olhando para o interior de San Lorenzo, captamos imediatamente suas características de controle e de moderação; ao contrário do interior de uma igreja gótica, que nos convida a seguir em frente e explorar o que parece um milagre arquitetônico, San Lorenzo revela-se por inteiro assim que nela pomos os pés.

San Lorenzo, com seu teto de madeira sobre a nave central, lembra o interior de Santa Croce (ver fig. 139) traduzida em termos pré-renascentistas. Um processo semelhante de racionalização deu novas formas a outro tipo tradicional de edifício, o *Palazzo.* Quando os Medici, a família mais poderosa de Florença, construíram para si um novo palácio na década de 1440 (fig. 192), seu arquiteto, Michelozzo, fez um projeto que lembrava as estruturas mais antigas, semelhantes a fortalezas (ver fig. 142; as janelas do primeiro an-

192. Michelozzo. Palácio dos Medici-Riccardi, Florença. Iniciado em 1444

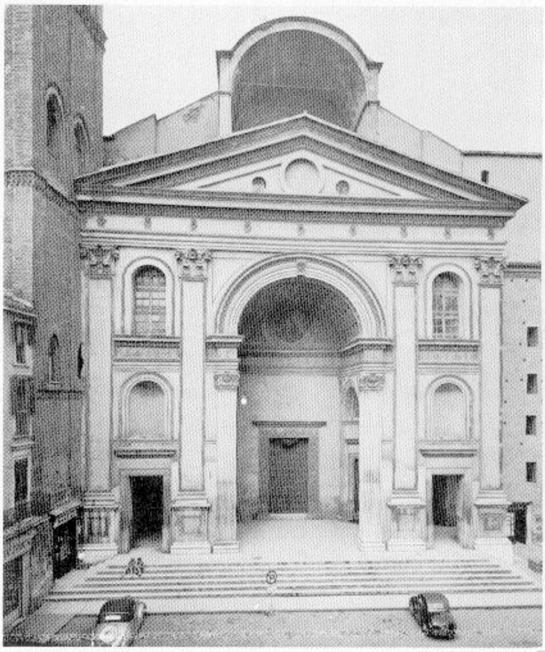


dar do Palácio dos Medici foram acrescentadas um século mais tarde). Os três andares, porém, têm uma seqüência gradual, cada um completo em si mesmo: o primeiro é uma construção de alvenaria tosca e "rústica", como o Palazzo Vecchio; o segundo, de blocos de superfície lisa com encaixes "rusticados" (isto é, denteados); a superfície do terceiro andar é lisa e contínua. Na parte de cima da estrutura encontra-se, como se fosse um pesado tampo, uma cornija bastante saliente, inspirada nas cornijas dos templos romanos e enfatizando a finalidade dos três andares.

Alberti

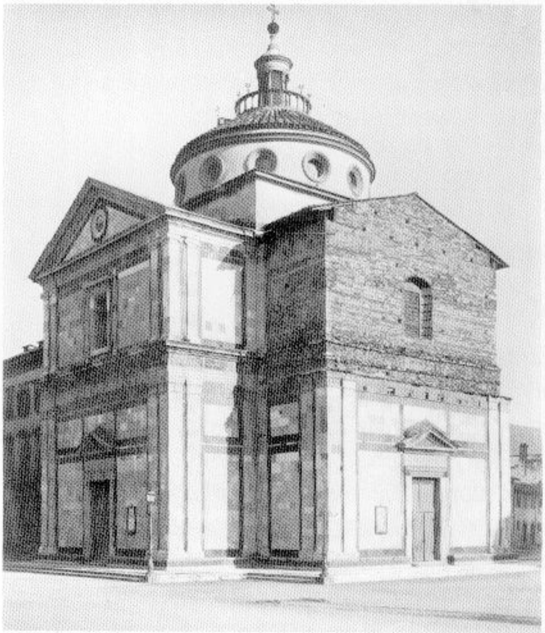
A morte de Brunelleschi em 1446 pôs em evidência o nome de Leone Battista Alberti, que só muito mais tarde passou a dedicar-se à arquitetura. Um humanista de educação refinada, Alberti inicialmente teve um interesse apenas teórico pelas artes plásticas; estudou os monumentos da Roma antiga, escreveu os primeiros tratados sobre pintura e escultura e iniciou um terceiro tratado, este sobre arquitetura. Começou então a praticar a arte como diletante, transformando-se num arquiteto de extraordinária capacidade. Em sua última obra, a Igreja de Sant' Andrea, em Mântua (fig. 193), foi o autor de uma proeza aparentemente impossível: sobrepôs uma frontaria de templo em estilo clássico à tradicional fachada de igreja basilical (ver figs. 120 e 141). Para harmonizar esse "casamento", ele usou pilastras em lugar de colunas, enfatizando, dessa forma, a continuidade da superfície da parede. As pilastras são de dois tamanhos: as menores sustentam o arco acima do enorme nicho central, enquanto as maiores formam aquilo que se conhece por ordem "colossal", incluindo todos os três andares da fachada. Alberti empenhou-se tanto em obter proporções harmoniosas que inscreveu todo o projeto dentro de um quadrado.

Não obstante, como uma basílica, Sant' Andrea não corresponde à forma ideal dos edifícios sagrados definidos no tratado de arquitetura de Alberti. Nessa obra ele explica que a planta de tais estruturas deveria ser circular ou de uma forma derivada do círculo (quadrado, hexágono, etc.), pois o círculo é a única forma perfeita, sendo, portanto, uma imagem direta da razão divina. O Panteão (figs. 70 e 71) é mencionado como um precedente. Para Alberti, não fazia nenhuma diferença o fato de que tal estrutura de planta central não se adaptasse bem ao ritual católico;



193. Leone Battista Alberti. Igreja de Sant'Andrea, Mântua. Projetada em 1470

194. Giuliano da Sangallo. Igreja de Santa Maria delle Carceri, Prato. 1485



ele acreditava que uma igreja tinha que ser uma corporificação visível da "proporção divina", e só a planta central possibilitava a concretização de tal objetivo. Quando formulou essas idéias, Alberti não podia ainda citar nenhum exemplo moderno. Por volta do final do século, entretanto, quando o seu tratado ficou extremamente famoso, a igreja de planta central obteve uma aceitação geral. Um dos primeiros e mais famosos exemplos é Santa Maria delle Carceri em Prato (fig. 194), perto de Florença, que foi projetada por Giuliano da Sangallo. Essa igreja está bastante de acordo com a concepção de Alberti: excetuando-se a cúpula, a estrutura inteira caberia perfeitamente no interior de um cubo, uma vez que sua altura (até o tambor da cúpula) é igual ao seu comprimento e largura. Cortando os cantos desse cubo, Giuliano formou uma cruz grega. As dimensões dos quatro braços encontram-se na relação mais simples possível com aquelas do cubo: seu comprimento é igual à metade de sua largura, e essa é igual à metade de sua altura. Suas abóbadas são de berço, e a cúpula se assenta sobre essas abóbadas. Não há dúvida que Giuliano queria sua cúpula de acordo com a antiquíssima tradição da Cúpula do Céu; a abertura redonda, única no centro, e as outras doze no perímetro são uma clara referência a Cristo e aos Apóstolos.

PINTURA

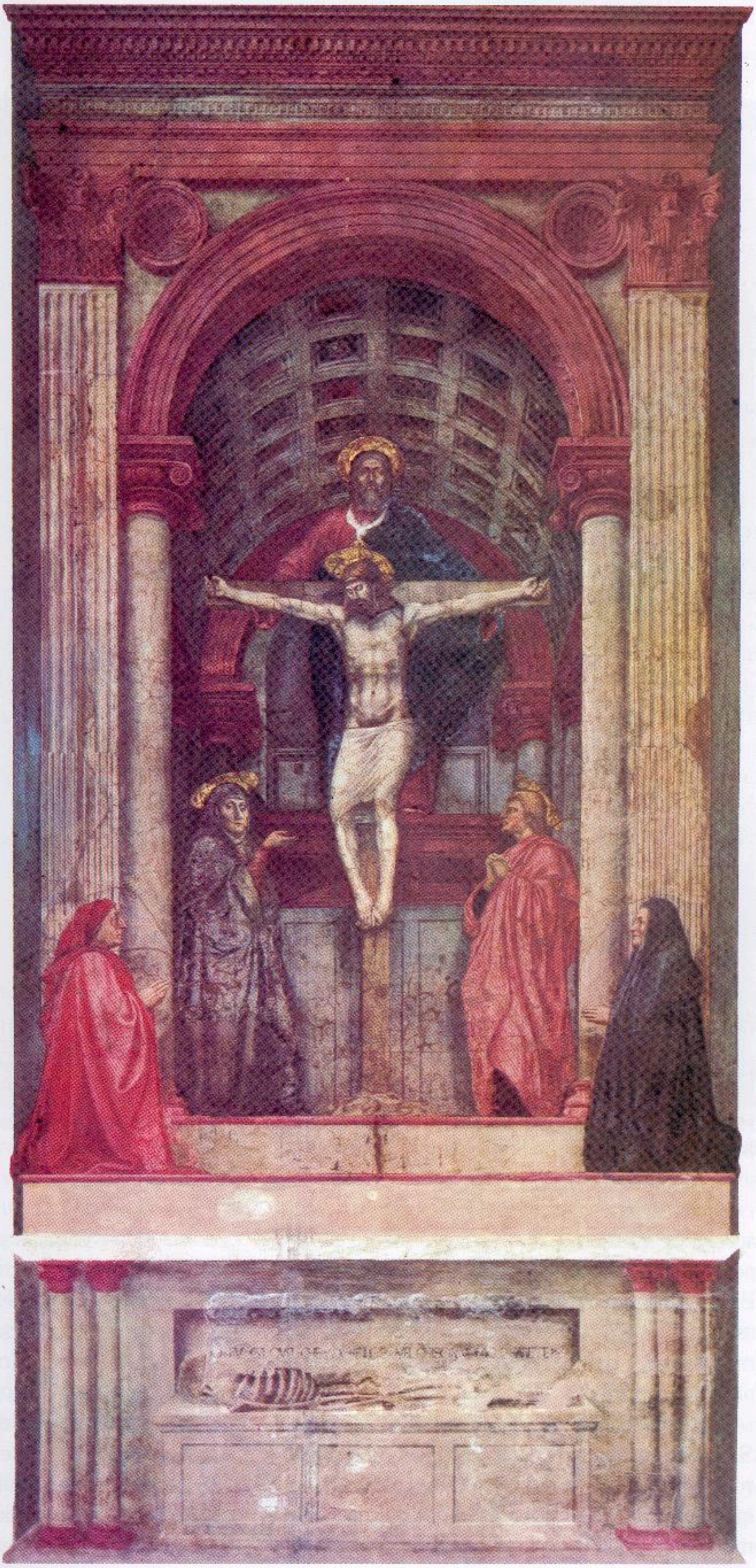
Masaccio

Embora a pintura pré-renascentista só apareça nos primeiros anos da década de 1420, alguns anos depois dos primeiros projetos de Brunelleschi para San Lorenzo, sua origem é absolutamente extraordinária; esse novo estilo foi iniciado por um único artista, um jovem gênio chamado Masaccio, que tinha só 24 anos quando pintou o afresco da *Santíssima Trindade* em Santa Maria Novella (fig. 195). Na época, o novo estilo era bastante comum na escultura e na arquitetura, o que facilitou sua tarefa, mas mesmo assim a sua proeza permanece grandiosa. Aqui, como no caso da *Anunciação de Merode* (ver fig. 165), temos a sensação de nos lançarmos em um novo ambiente onde, ao contrário da realidade concreta e cotidiana de Robert Campin, impera uma grandiosidade monumental. O que o afresco da *Trindade* nos evoca não é o passado imediato (ver fig. 164), mas a arte de Giotto, com seu sentido de maior escala, o rigor de sua composição e o volume escultural. Contudo, as diferenças são tão surpreendentes quanto as semelhanças: para Giotto, o corpo e as roupagens formam uma unidade, como se ambos fossem constituídos da mesma substância, enquanto as figuras de Masaccio, como as de Donatello (ver fig. 183) são "nus vestidos", com as dobras do panejamento caindo como se fossem tecidos verdadeiros. O cenário, igualmente contemporâneo, revela um domínio total da perspectiva científica e da nova arquitetura de Brunelleschi. Essa câmara com abóbadas de berço não é um simples nicho, mas um espaço profundo onde as figuras poderiam mover-se livremente, se assim o desejassem. E — pela primeira vez na história — temos à nossa disposição todos os dados necessários para medir a profundidade desse interior pintado, desenhar sua planta e reproduzir a estrutura em três dimensões. Trata-se, em uma só palavra, do mais antigo exemplo de um espaço pictórico *racional*. Para Masaccio, deve ter sido também um símbolo do universo regido pela razão divina.

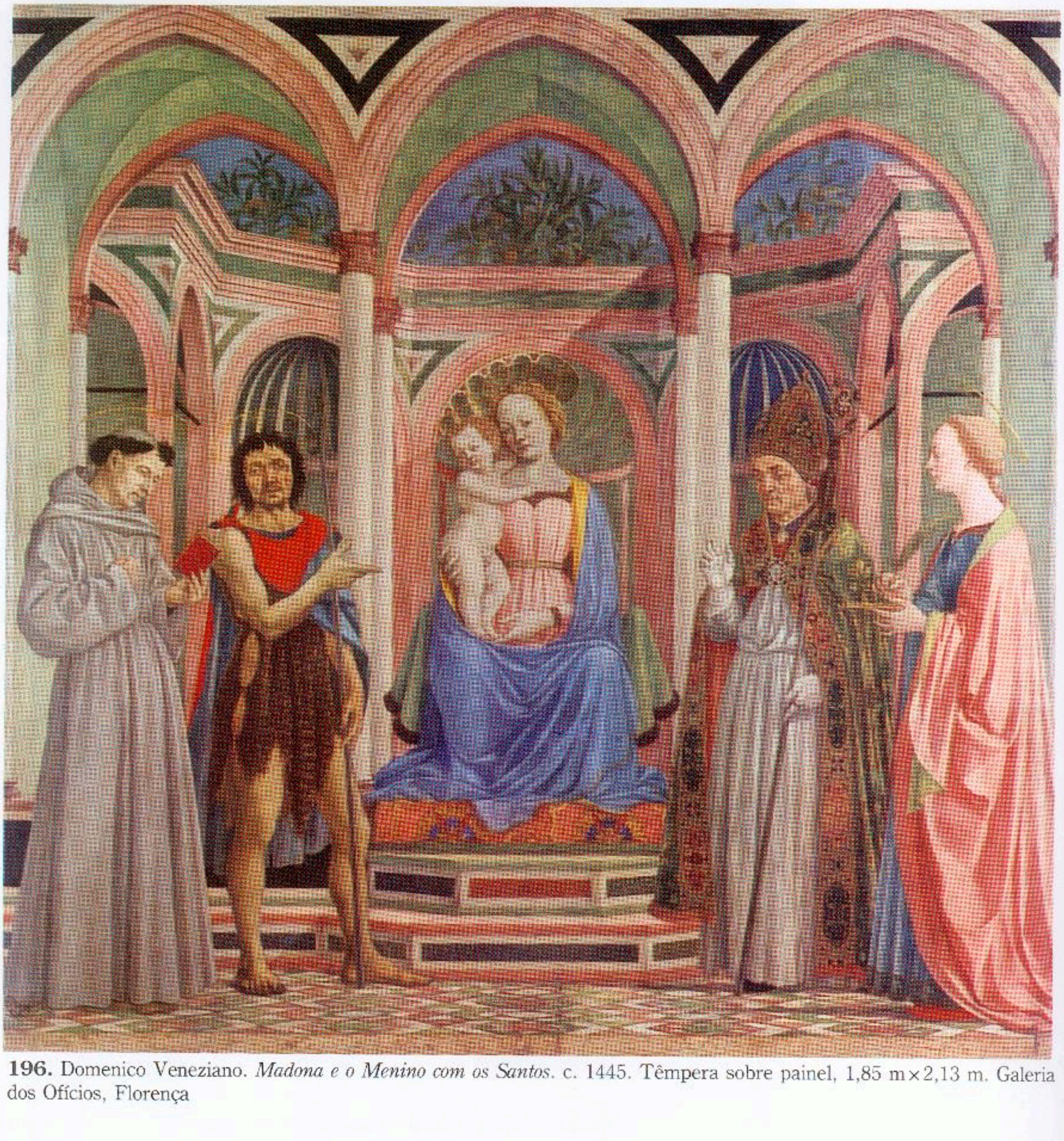
Na *Trindade*, de Masaccio, assim como no painel em relevo feito posteriormente por Ghiberti, o novo espaço pictórico racional independe das figuras; elas o habitam, mas não o criam; eliminemos a arquitetura e estaremos eliminando o espaço das figuras. Poderíamos ir mais adiante e dizer que a perspectiva científica não depende exatamente da arquitetura, mas desse *tipo* especial de arquitetura, tão diferente da gótica.

Veneziano

Masaccio tinha morrido jovem demais (com apenas 27 anos) para dar origem a uma "escola", e seu estilo era muito arrojado para que fosse retomado de imediato por seus contemporâneos. O trabalho deles, na maior parte, combina a influência de Masaccio com elementos remanescentes do Estilo Internacional. Então, em 1439, um pintor talentoso de Veneza, Domenico Veneziano, veio para Florença. Só podemos fazer conjeturas



195. Masaccio. *A Santíssima Trindade.* 1425. Afresco. Igreja de Santa Maria Novella, Florença



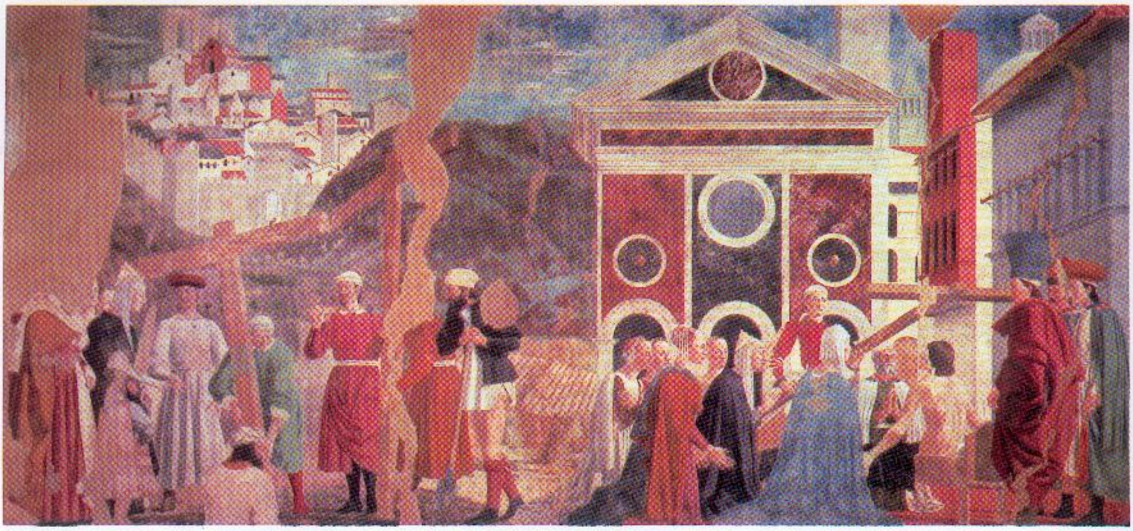
196. Domenico Veneziano. *Madona e o Menino com os Santos*. c. 1445. Têmpera sobre painel, 1,85 m×2,13 m. Galeria dos Ofícios, Florença

acerca de sua idade (ele provavelmente nasceu por volta de 1410), formação e obras anteriores. Entretanto, ele deve ter tido afinidades com o espírito da arte pré-renascentista, pois tornou-se rapidamente um perfeito florentino por opção própria, e um mestre de grande importância em seu novo lar. Sua *Madona e o Menino com os Santos* mostrada na figura 196, é um dos primeiros exemplos de um novo tipo de painel de altar que se tornara imensamente popular a partir de meados do século XV, a chamada *Sacra Conversazione* ("conversação sagrada"). O esquema inclui uma Madona entronizada no interior de um enquadramento arquitetônico, ladeada pelos santos que podem conversar com ela, com o espectador, ou entre si. Ao olharmos para o painel de Domenico Veneziano, podemos compreender o grande fascínio exercido pela *Sacra Conversazione*. A arquitetura e o espaço que ela define são extremamente claros e tangíveis, embora alçados acima do mundo cotidiano; quanto às figuras, se por um lado fazem eco à solenidade formal de seu cenário, por outro ligam-se entre si e a nós através de uma consciência plenamente humana. Somos admitidos à sua presença, mas elas não nos convidam a fazer-lhes companhia; como espectadores em um teatro, não somos admitidos "ao palco". (Na pintura flamenga, ao contrário, o espaço da pintura parece uma extensão direta do meio ambiente cotidiano do espectador; comparar com fig. 165). Os elementos básicos de nosso painel já estavam presentes no afresco da *Trindade*, de Masaccio; Domenico Veneziano deve tê-lo estudado atentamente, pois o seu São João olha para nós enquanto aponta para a Madona, repetindo a expressão e a postura da Virgem de Masaccio. A forma como Domenico utiliza a perspectiva é digna do velho mestre, embora as proporções mais esguias e os adornos coloridos de sua arquitetura não sejam tão rigorosamente brunellesquianos. Como as figuras de Masaccio, as suas também são equilibradas e solenes, mas não possuem o mesmo peso e volume. Os corpos esguios e vigorosos dos santos, com seus rostos extremamente individualizados e expressivos, revelam a influência de Donatello (ver fig. 183). Em seu uso da cor, entretanto, Domenico nada deve a Masaccio; ao contrário do grande mestre florentino, ele trata a cor como uma parte integrante de sua obra, e a *Conversação Sagrada* é tão admirável por seu esquema de cor quanto por sua composição. A tonalidade dourada — a harmonia de seus rosa, verde-claro e branco realçados pelo vermelho, azul e amarelo estrategicamente colocados — concilia o brilho decorativo da pintura gótica de painéis com as exigências da perspectiva e da luz natural. Normalmente, a *Sacra Conversazione* é uma cena que transcorre em algum interior, mas ela se passa em uma espécie de *loggia* inundada pela luz do sol que entra pela direita (observe-se a sombra projetada por detrás da Madona). As superfícies da arquitetura refletem tão fortemente a luz que até mesmo as áreas sombreadas brilham com as cores. Masaccio havia conseguido uma luz de características semelhantes. Nessa *Conversação Sagrada*, a descoberta do velho mestre é aplicada a um conjunto mais complexo de formas e integrada ao refinado sentido de cor de Domenico. Pode-se sentir a influência de sua tonalidade inconfundível em toda a pintura florentina da segunda metade do século.

Piero della Francesca; Castagno

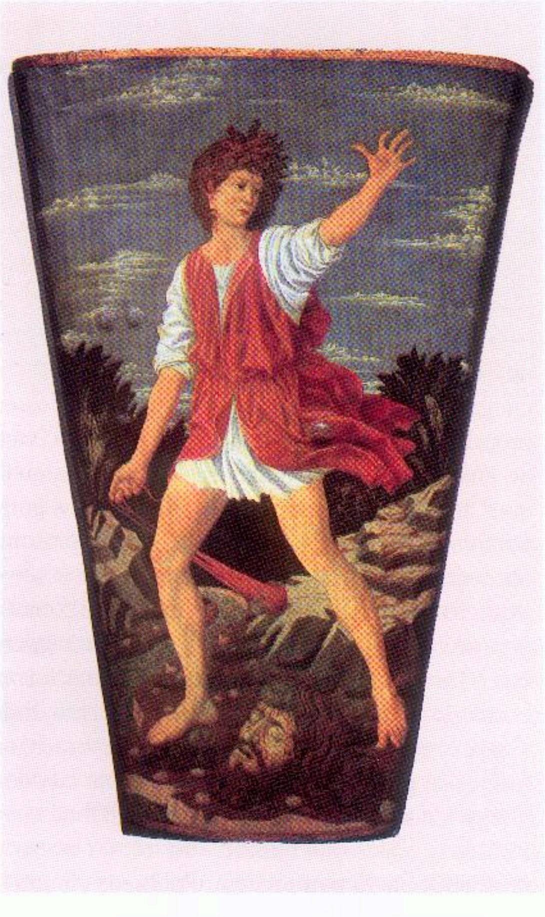
Quando Domenico Veneziano estabeleceu-se em Florença, tinha por assistente um jovem do sudeste da Toscana, chamado Piero della Francesca, que se tornou seu discípulo mais importante e um dos maiores artistas do Pré-Renascimento. Surpreendentemente, Piero abandonou Florença alguns anos depois, para nunca mais voltar.

Sua obra mais extraordinária, um ciclo de afrescos na Igreja de São Francisco em Arezzo, data de 1450 a 1460. Suas várias cenas narram a lenda da Verdadeira Cruz (a origem e a história da Cruz usada para a Crucificação de Cristo). A seção ilustrada na figura 197 mostra Helena, mãe do imperador Constantino, descobrindo a Verdadeira Cruz e as duas cruzes dos ladrões crucificados ao lado de Cristo (todas as três cruzes haviam sido escondidas por inimigos da Fé). À esquerda, estão sendo erguidas do solo, e à direita a Verdadeira Cruz é identificada por causa de seu poder de ressuscitar um jovem. As figuras de Piero têm, todas, a grandiosidade ríspida de Masaccio (ver fig. 195). Parecem pertencer a uma raça perdida, heróica, bela e forte — e também silenciosa. Sua vida interior é expressa por meio de olhares e gestos, e não através de expressões faciais. Acima de tudo, têm uma gravidade tanto física quanto emocional que as aproxima da escultura grega clássica. Como Piero chegou a imagens tão memoráveis? Usando seu próprio testemunho, podemos dizer que nasceram de sua paixão pela perspectiva. Mais que qualquer artista de seu tempo, ele acreditava na perspectiva científica como sendo a base da pintura; em um tratado repleto de rigor matemático — o primeiro do gênero — ele demonstrou como a perspectiva se aplicava aos corpos estereométricos e formas arquitetônicas, bem como à forma humana. Essa visão matemática permeia toda a sua obra. Ele via uma cabeça, um braço ou trecho de panejamento como variações ou compostos de esferas, cilindros, cones, cubos e pirâmides, e deu ao mundo visível a clareza e permanência da matemática. Podemos chamá-lo



197. Piero della Francesca. *A Prova da Verdadeira Cruz.* c. 1460. Afresco. Igreja de São Francisco, Arezzo

198. Andrea del Castagno. *David.* c. 1450-57. Pintura sobre couro, altura: 1,15 m. Galeria Nacional de Arte, Washington, D.C. (Coleção Widener)

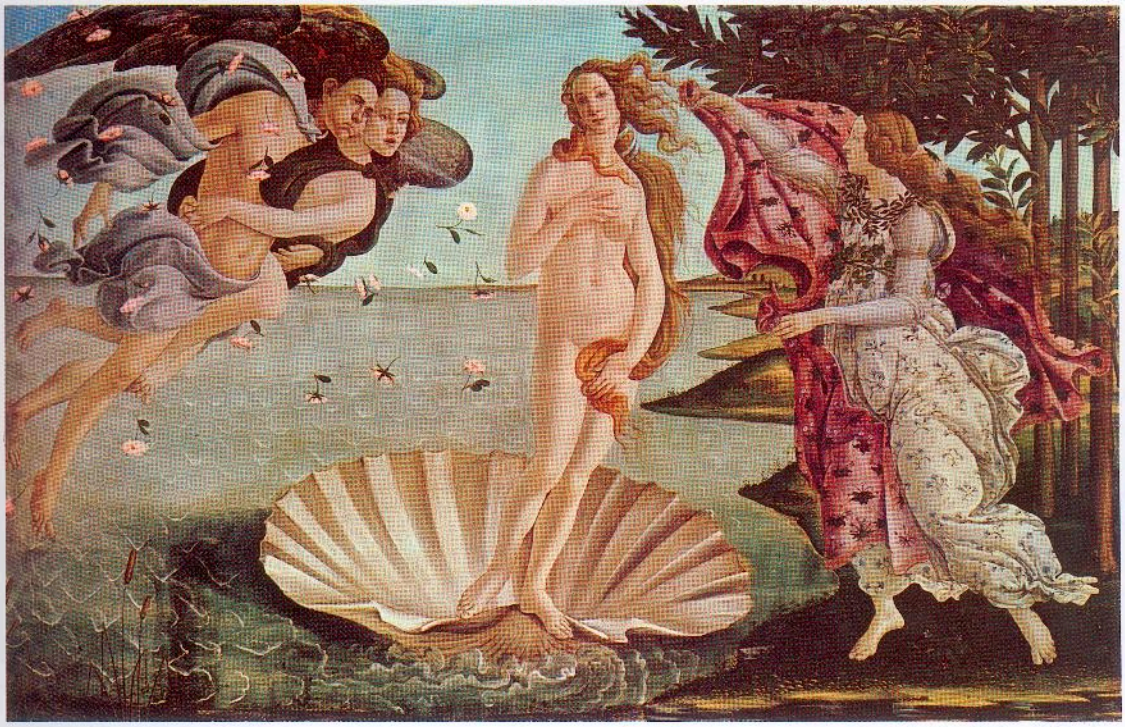


de o mais antigo ancestral dos pintores abstratos de nossos dias, pois estes também trabalham com simplificações sistemáticas das formas naturais. Não é de surpreender que atualmente a fama de Piero seja maior do que jamais foi.

Os florentinos devem ter considerado o estilo de Piero como algo de certa forma ultrapassado, pois em 1450 surgiu uma nova tendência na pintura local. Podemos observá-la no admirável *David*, de Andrea del Castagno (fig. 198), uma obra contemporânea dos afrescos pintados por Piero em Arezzo. O volume sólido e a imobilidade de estátua deram lugar a um movimento gracioso, expresso tanto pela pose quanto pelo cabelo e panejamentos agitados pelo vento; minimizou-se o modelado, de forma que o *David* não parece uma figura tridimensional, dando antes a impressão de ser um relevo, tendo suas formas definidas, dessa vez, principalmente por seus contornos ondulantes.

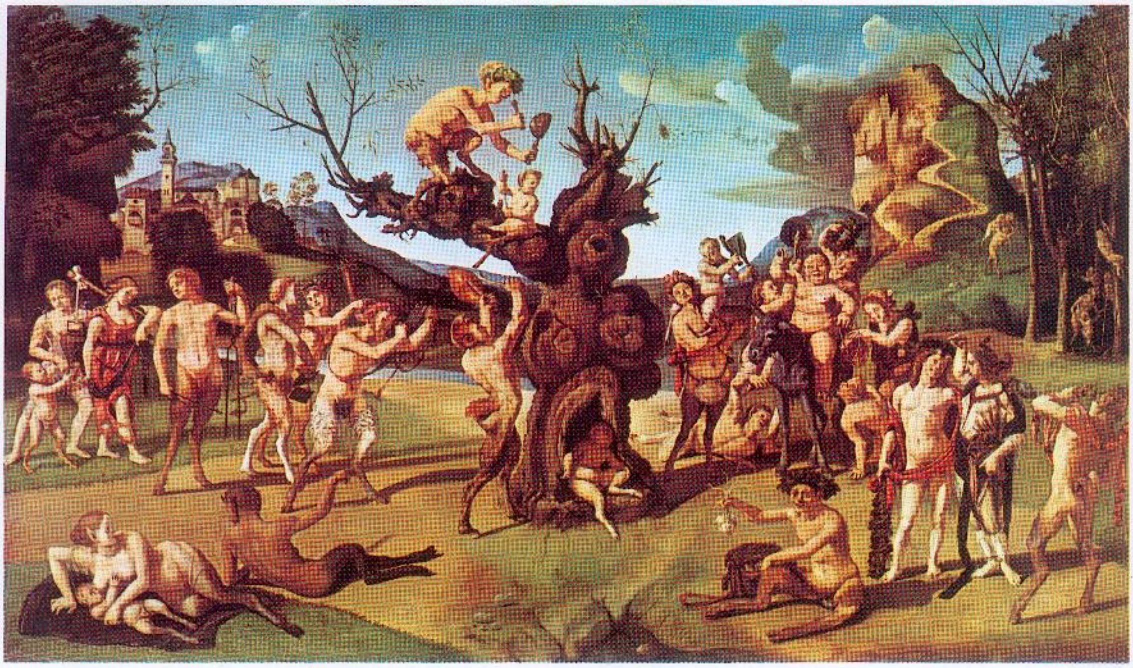
Botticelli

Esse dinâmico estilo linear dominaria a arte florentina da segunda metade do século, influenciando fortemente o último grande pintor pré-renascentista de Florença, Sandro Botticelli, cujas pinturas mais famosas foram feitas para o chamado círculo dos Medici. Esse círculo consistia



199. Sandro Botticelli. *O Nascimento de Vênus*. c. 1480. Têmpera sobre tela, 1,74 m × 2,79 m. Galeria dos Ofícios, Florença

de patrícios, literatos e eruditos que cercavam Lorenzo, o Magnífico, o chefe da família Medici e, para todos os efeitos, o governante da cidade. Foi para um membro desse grupo que Botticelli fez seu *O Nascimento de Vênus* (fig. 199). O modelado de pouca profundidade e a ênfase dada aos contornos produzem um efeito de baixo-relevo, em vez de formas sólidas e tridimensionais; notamos uma despreocupação com a profundidade do espaço — o arvoredo do lado direito da *Vênus* funciona como um anteparo ornamental. Botticelli evidentemente não estava muito interessado nos rigores anatômicos. Seus corpos são mais esguios, desprovidos de todo peso e força muscular; mesmo quando tocam o solo, dão a impressão de estarem flutuando. Tudo isso parece negar os valores básicos dos fundadores da arte do Renascimento. Mesmo assim, o quadro não parece medieval: os corpos, por mais etéreos que possam ser, conservam sua voluptuosidade e gozam da mais plena liberdade de movimentos. Para compreender esse paradoxo, precisamos considerar o uso geral de assuntos clássicos na arte do Pré-Renascimento. Durante a Idade Média, as formas utilizadas na arte clássica haviam se divorciado dos temas clássicos; as pinturas dos deuses pagãos baseavam-se em descrições literárias, e não em imagens clássicas. Só por volta de 1450, a forma clássica começou a unir-se ao conteúdo clássico. A *Vênus* de Botticelli é a primeira imagem monumental, desde os tempos romanos, da deusa nua derivada das estátuas clássicas da Vênus. Além do mais, há a intenção de conferir seriedade, e mesmo solenidade, ao tema. Como tais imagens poderiam ser justificadas numa civilização cristã? Na Idade Média, os mitos clássicos tinham sido às vezes interpretados didaticamente, como alegorias dos ideais cristãos. Podia-se afirmar, por exemplo, que Europa raptada pelo touro significava a alma redimida por Cristo. Mas a fusão da fé cristã com a mitologia antiga requeria uma argumentação mais sofisticada do que tais interpretações forçadas. Isso foi providenciado pelos filósofos neoplatônicos, que tiveram um enorme prestígio no final do século XV e subseqüentemente. Acreditavam que a vi-



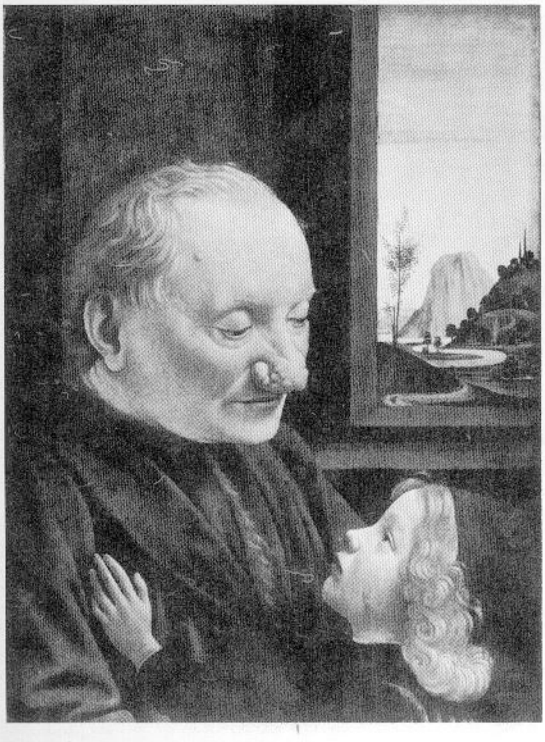
200. Piero di Cosimo. *A Descoberta do Mel*. c. 1498. Óleo sobre painel, 9,45 m × 15,25 m. Museu de Arte Worcester, Massachusetts

da do universo, inclusive a do homem, ligava-se a Deus por um circuito espiritual continuamente em ascensão e declínio, de modo que toda revelação — da Bíblia, de Platão ou dos mitos clássicos — era uma só. Proclamavam igualmente que a beleza, o amor e a beatitude, sendo fases desse circuito, também constituíam uma unidade. Assim, os neoplatônicos podiam invocar a "Vênus celestial" (a Vênus nua, nascida do mar) alternadamente com a Virgem Maria, como a fonte do "amor divino". Essa Vênus celestial, dizia-se, habita unicamente a esfera mental, enquanto sua figura gêmea, a Vênus comum, engendra o "amor humano". A pintura de Botticelli tem, então, um significado quase religioso. Assim como o batismo é um "renascer em Deus", da mesma forma o nascimento da Vênus evoca a esperança do "renascimento", palavra que dá origem ao nome que identifica esse período (ver p. 168). Graças à fluidez da doutrina neoplatônica, as associações possíveis a serem estabelecidas com esse quadro são quase ilimitadas. Todas, entretanto, "habitam a esfera da mente", e dificilmente se adequariam à Vênus de Botticelli se esta fosse menos etérea.

Piero di Cosimo; Ghirlandaio

A figura 200, um painel de Piero di Cosimo, contemporâneo de Botticelli, ilustra uma visão da mitologia pagã diametralmente oposta à dos neoplatônicos. Em vez de "espiritualizar" os deuses pagãos, ela os faz descer à Terra como seres de carne e osso. Segundo essa teoria alternativa, o homem ascendera lentamente de um estado de barbárie, através das descobertas e invenções de poucos indivíduos excepcionalmente talentosos; lembrados com gratidão pela posteridade, era finalmente conferida a esses homens a condição de deuses. *A Descoberta do Mel* refere-se ao episódio central, um grupo de sátiros ocupados com um velho salgueiro. Descobriram um enxame de abelhas e estão tentando recolher o mel, a partir do qual produzirão o hidromel. Atrás deles, à direita, alguns de seus companheiros estão prestes a descobrir a fonte de outra bebida fermentada: estão subindo em árvores para colherem uvas silvestres. Mais além há uma rocha estéril, enquanto à esquerda vemos suaves colinas e uma cidade. Esse contraste não significa que os sátiros sejam habitantes da cidade; simplesmente, justapõe a civilização, o objetivo do futuro, à natureza selvagem. Aqui o "herói da cultura" é Baco, que aparece no canto inferior direito com um sorriso alegre no rosto, próximo a sua amada, Ariadne. Apesar de sua aparência clássica, Baco e seus companheiros não se assemelham aos libertinos exaltados da mitologia primitiva. Todos têm um ar estranhamente doméstico, sugerindo um clã familiar que gosta de se divertir, fazendo um piquenique. A brilhante luz do sol, as cores magníficas e a paisagem que se perde ao longe transformam a cena em uma extensão ainda mais plausível da realidade cotidiana. Podemos muito bem acreditar que Piero di Cosimo, ao contrário de Botticelli, admirava os grandes realistas flamengos, e que essa paisagem seria inconcebível sem a forte influência do *Retábulo dos Portinari* (comparar com fig. 174). Piero não era o único artista receptivo ao realismo dos flamengos; Domenico Ghirlandaio, outro contemporâneo de Botticelli, compartilhava sua atitude. Se, por um lado, seu quadro com um velho e um menino (fig. 201) se ressente da delicadeza pictórica dos retratos flamengos, por outro reflete sua atenção precisa à textura da superfície e aos pormenores faciais. Nenhum outro pintor do Norte, porém, poderia ter transmitido tão bem quanto Ghirlandaio a terna relação humana entre o garotinho e seu avô. Psicologicamente, esse quadro evidencia a sua origem italiana.

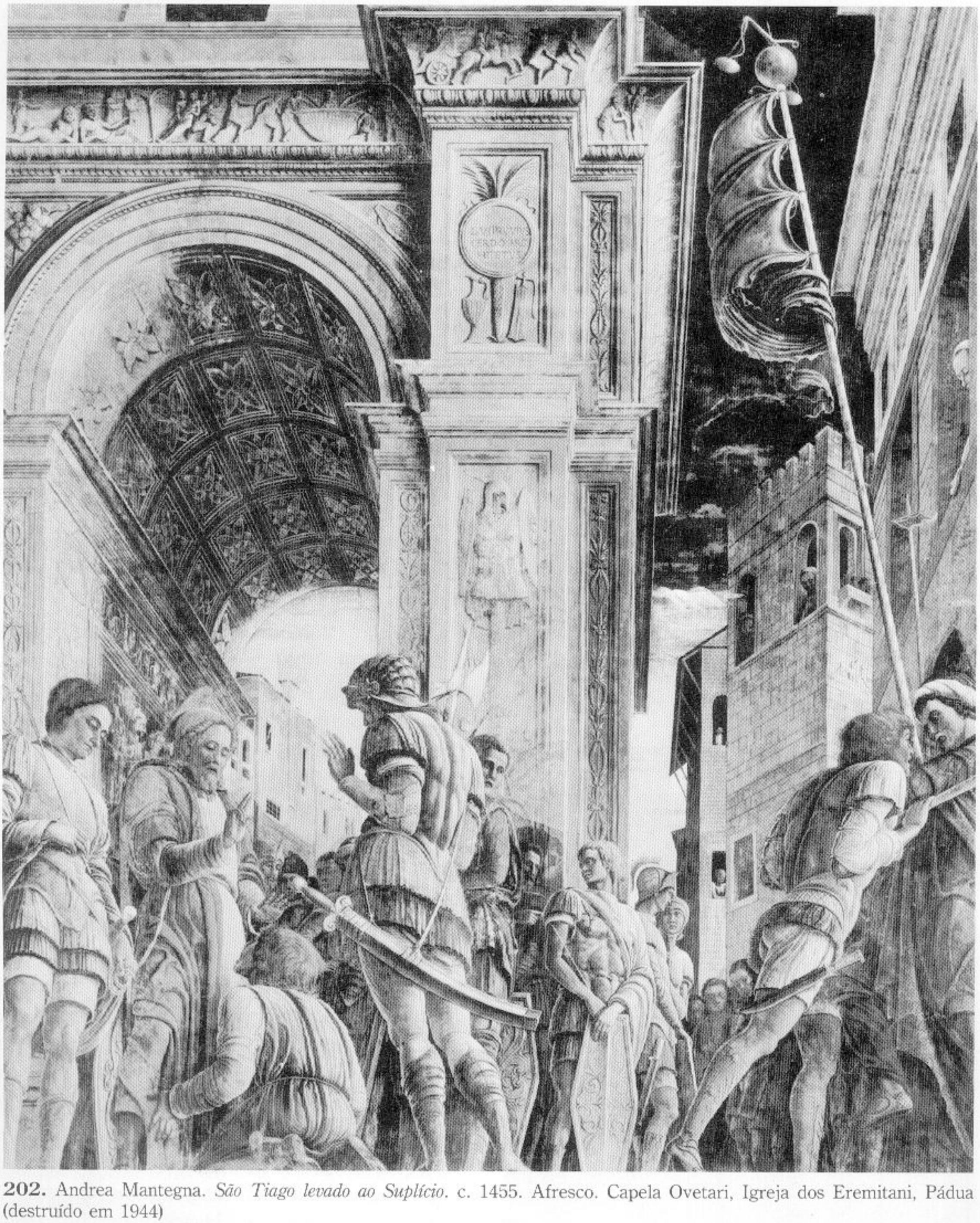
201. Domenico Ghirlandaio. *Velho e Menino.* c. 1480. Têmpera sobre painel, 0,62 m × 0,45 m. Museu do Louvre, Paris



Mantegna

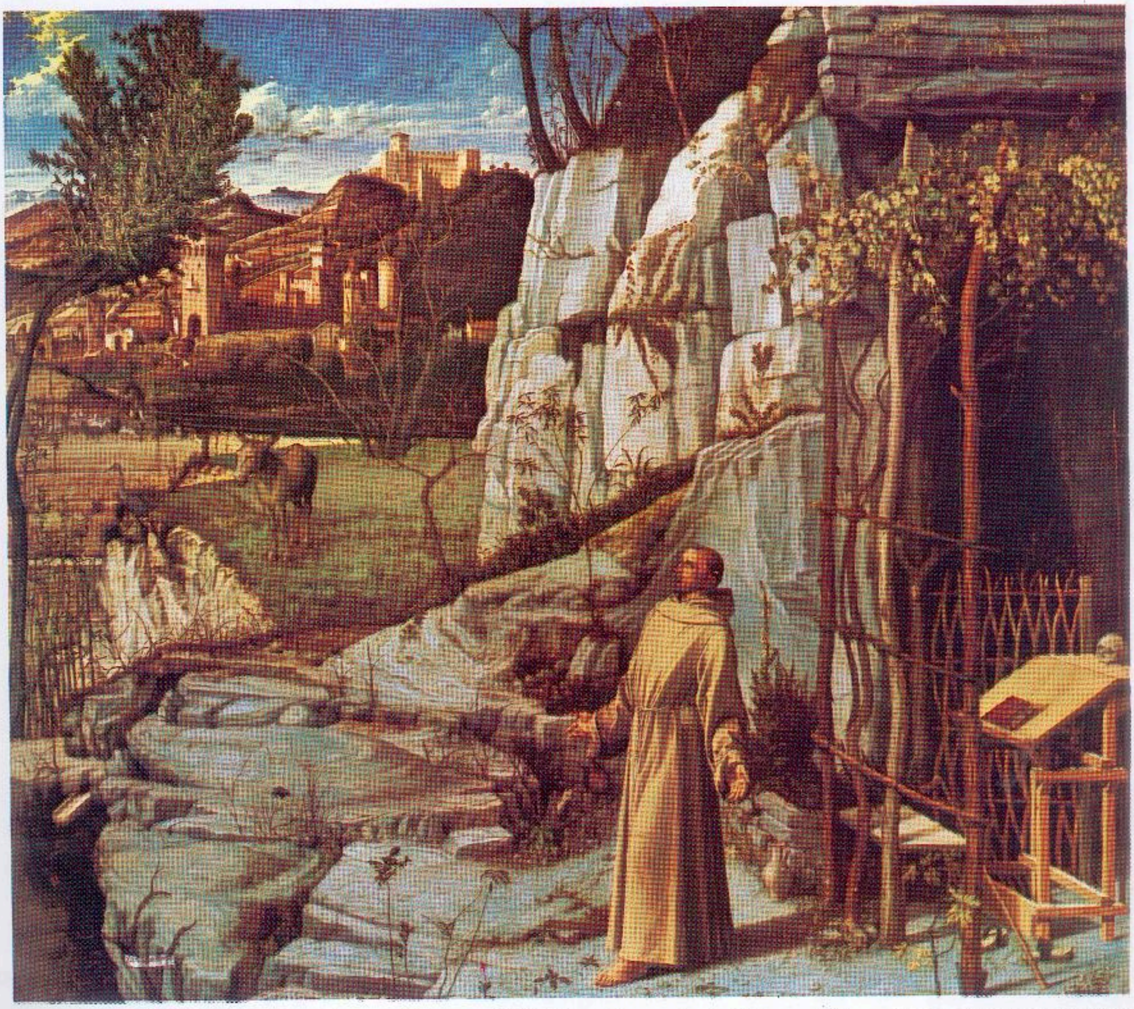
Devemos agora voltar à arte pré-renascentista do norte da Itália. Ela só se desenvolveu por volta de 1450, pois a tradição gótica era muito forte nessa região. Deixaremos de lado a arquitetura e a escultura italianas do Norte entre os anos de 1450 e 1500, pois as obras mais importantes foram realizadas por artistas florentinos. Devemos, porém, examinar brevemente a pintura em Veneza e arredores, pois durante aqueles anos nasceu ali uma grande tradição que floresceria pelos três séculos subseqüentes.

Os mestres florentinos já vinham, desde os anos da década de 1420, levando o novo estilo para Veneza e para a vizinha cidade de Pádua, mas só conseguiram despertar algumas tímidas reações locais, até que, pouco antes de 1450, o jovem Andrea Mantegna surgiu como um mestre independente. Depois de Masaccio, Mantegna foi o mais importante pintor do Pré-Renascimento; ele era, também, um gênio precoce, plenamente capaz de, aos 17 anos, dar conta de suas próprias encomendas, como os afrescos da Igreja dos Eremitani, de Pádua. Foram quase totalmente destruídos em 1944 — talvez a perda artística mais grave durante a Segunda Guerra Mundial. A cena mostrada na figura 202, *São Tiago levado ao Suplício*, é a mais dramática do ciclo, devido à sua arrojada perspectiva ascensional, que tem por base o nível dos olhos do espectador (o horizonte fica abaixo da parte inferior da pintura). A arquitetura adquire uma enorme dimensão, como na *Trindade* de Masaccio (ver fig. 195). Embora sua principal característica, um arco de triunfo, não seja cópia direta de nenhum monumento romano, parece tão autêntico que bem poderia sê-lo. A veneração de Mantegna para com os remanescentes da Antigüidade e seu desejo de uma autenticidade quase arqueológica podem



202. Andrea Mantegna. *São Tiago levado ao Suplício*. c. 1455. Afresco. Capela Ovetari, Igreja dos Eremitani, Pádua (destruído em 1944)

ser também observados nos trajes dos soldados romanos. Essas figuras musculosas e construídas com firmeza são, contudo, de origem nitidamente florentina; Mantegna devia muito a Donatello, que passou dez anos em Pádua. A grande multidão de espectadores gera uma poderosa tensão emocional, que explode em autêntica violência física à extrema direita, e o grande movimento ondulatório do estandarte faz eco à turbulência que se passa abaixo.



203. Giovanni Bellini. *São Francisco em Êxtase*. c. 1485. Óleo sobre painel, 1,23 m × 1,40 m. Coleção Frick, Nova York (*Copyright*)

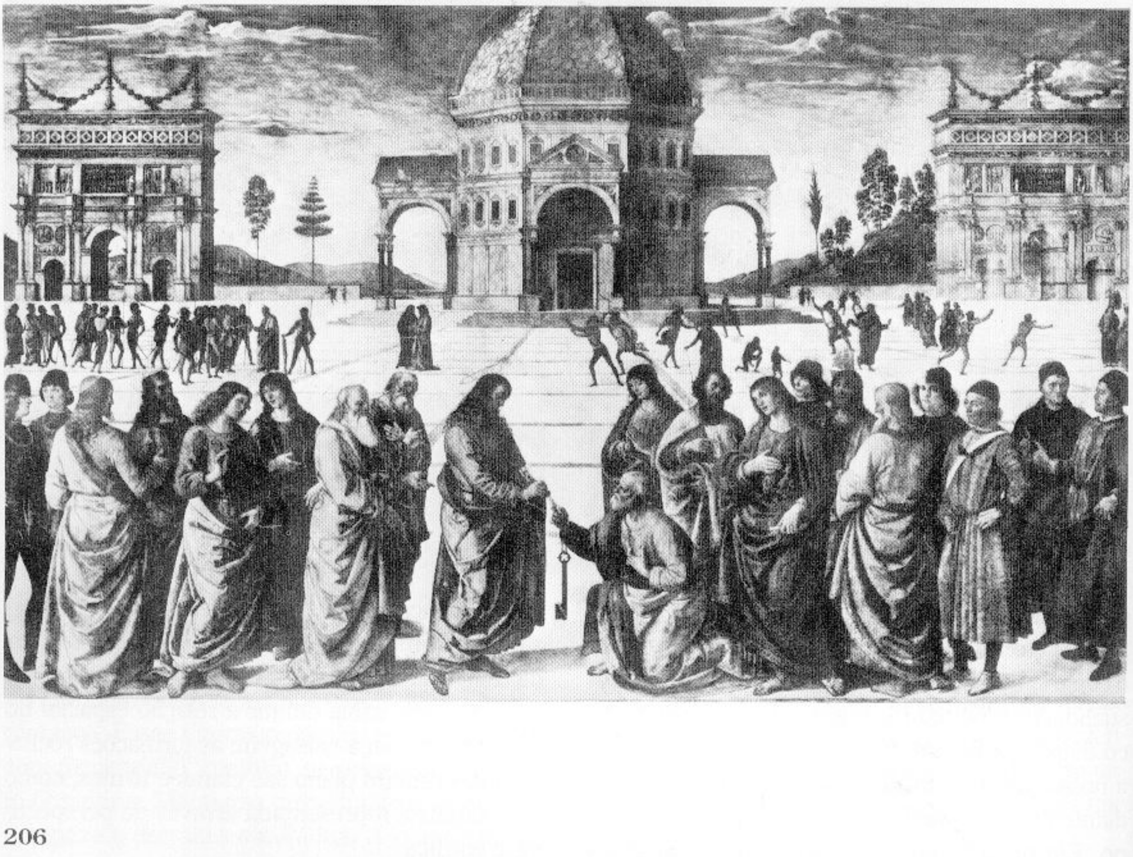
Bellini

Se o estilo de Mantegna nos impressiona por sua força dramática, seu cunhado Giovanni Bellini, de Veneza, era um poeta da luz e da cor. Bellini demorou a amadurecer; suas melhores pinturas, como o *São Francisco em Êxtase* (fig. 203), datam das últimas décadas do século, ou de mais tarde ainda. O santo é tão pequeno em comparação com o cenário que sua presença parece uma mera casualidade; no entanto, seu arrebatamento místico diante da beleza do mundo visível determina a nossa própria reação à vista que se descortina diante de nós, grandiosa e íntima ao mesmo tempo. Ele tinha tirado seus tamancos de madeira e pisa descalço o solo sagrado, como Moisés na presença do Senhor (ver p. 25). Bellini certamente conhecia e admirava a obra dos grandes pintores flamengos (Veneza mantinha fortes ligações comerciais com o Norte), e compartilhava sua delicada atenção para com cada detalhe da natureza, bem como sua preferência pelo óleo, em vez da têmpera. Entretanto, ao contrário dos pintores do Norte, ele sabia definir a relação espacial do observador com a paisagem; as formações rochosas em primeiro plano são claras e firmes, como a arquitetura representada através da perspectiva científica.

Perugino

Roma, negligenciada por tanto tempo durante o exílio papal em Avignon, tornou-se mais uma vez, no final do século XV, um importante centro protetor das artes. O mais ambicioso projeto pictórico desses anos foi a decoração das paredes da Capela Sistina, por volta de 1482. Entre os artistas que realizaram esse grande ciclo de cenas do Velho e do Novo Testamento encontramos a maior parte dos mais importantes pintores da Itália central, incluindo-se aí não apenas Botticelli e Ghirlandaio, mas também Pietro Perugino, que pintou *A Entrega das Chaves* (fig. 204). Nascido perto de Perugia, na Úmbria (região a sudeste da Toscana), Perugino manteve estreitas relações com Florença. Inicialmente, o desenvolvimento de seu trabalho sofrera uma influência decisiva de Verrochio, como o equilíbrio e a solidez de estátuas que as figuras de *A Entrega das Chaves* ainda sugerem. O rigor e simetria da composição exprimem a importância especial do tema nesse cenário específico (a autoridade de São Pedro como o primeiro Papa — e a de todos os seus sucessores — repousa no fato de ele ter recebido as chaves do Reino dos Céus das mãos do próprio Cristo). Um grande número de contemporâneos, de traços intensamente individualizados, testemunha o evento solene. Igualmente surpreendente é a vastidão do fundo, com seus dois arcos de triunfo romanos (ambos tendo o Arco de Constantino por modelo) nas laterais de uma estrutura abobadada na qual reconhecemos a igreja ideal, da forma como foi proposta por Alberti em seu *Tratado de Arquitetura.* A claridade espacial e a perspectiva matematicamente exata dessa cena constituem a herança de Piero della Francesca, que passou grande parte de seus últimos anos de vida a serviço de clientes úmbrios, especialmente do duque de Urbino. Foi também de Urbino, pouco antes de 1500, que Perugino recebeu um aluno cuja fama logo obscureceria a sua própria — Rafael, o mais clássico de todos os mestres do Renascimento.

204. Pietro Perugino. *A Entrega das Chaves*. 1482. Afresco. Capela Sistina, Vaticano, Roma



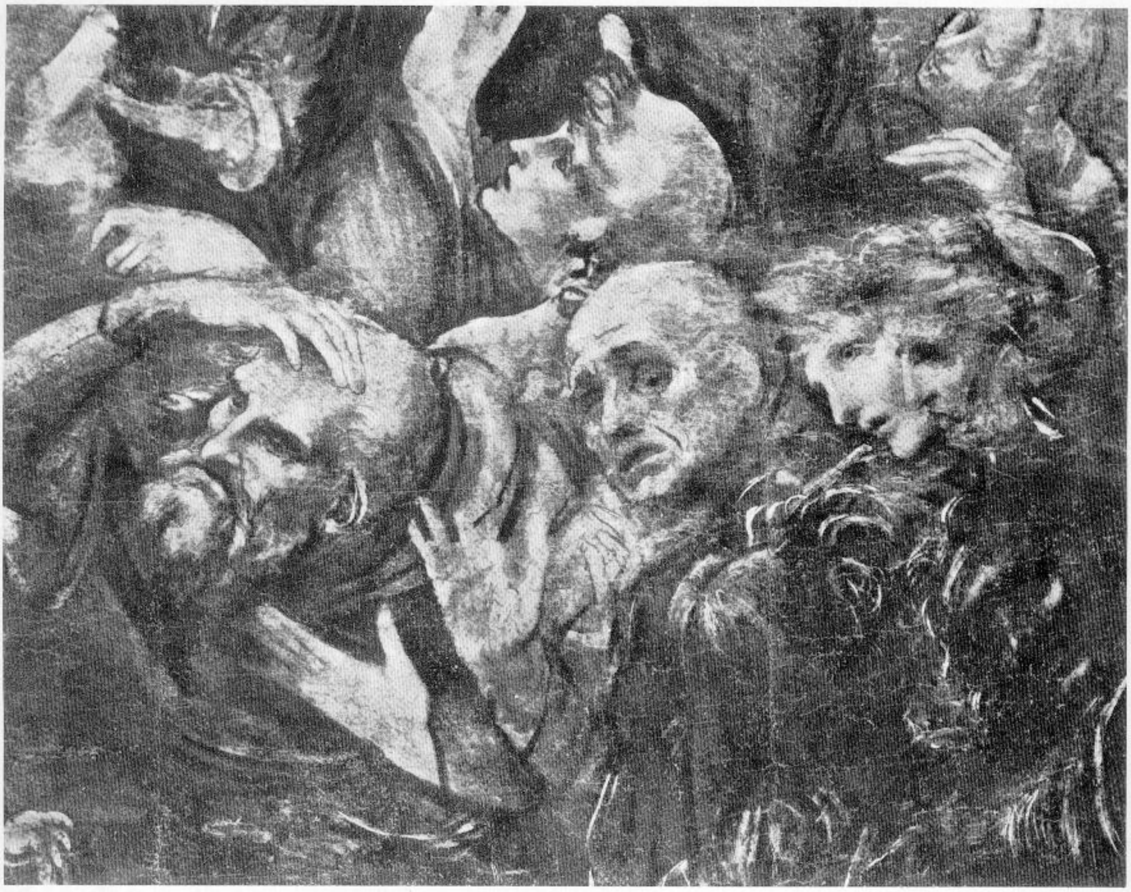
O Alto Renascimento na Itália

Tinha-se por certo que o Alto Renascimento se seguira ao Pré-Renascimento tão naturalmente quanto o meio-dia sucede à manhã. Pensava-se que os grandes mestres do século XVI — Leonardo, Bramante, Michelangelo, Rafael, Ticiano — haviam compartilhado os ideais de seus predecessores, tendo-o feito, porém, de forma tão completa, que seus nomes se transformaram em sinônimos de perfeição. Representaram o clímax e a fase clássica da arte renascentista do mesmo modo que os arquitetos e escultores de Atenas haviam levado a arte grega ao seu apogeu no final do século V a.C. Esse ponto de vista também explicava por que essas duas fases clássicas haviam sido tão breves: se o desenvolvimento da arte segue o mesmo modelo de uma curva balística, é de se esperar que o seu ponto mais alto dure apenas um momento, devendo-se seguir uma fase de decadência, "Período Helenístico" em um caso, e "Renascimento Tardio" em outro.

Atualmente fazemos uma avaliação menos segura, mas também menos arbitrária, daquilo que, por falta de um termo melhor, ainda chamamos de Alto Renascimento. Em alguns de seus aspectos, tratou-se realmente da culminação do Pré-Renascimento, enquanto em outros representou um ponto de partida. Certamente, nunca foi tão forte a tendência de ver o artista como um gênio soberano. Pensava-se que os homens de gênio se diferenciassem do comum dos mortais pela inspiração divina que orientava os seus esforços, e eram chamados de "divinos", "imortais" e "criadores" (antes de 1500, o *criar*, por oposição ao *fazer*, era visto como privilégio exclusivo de Deus). Esse culto ao gênio teve um profundo efeito sobre os próprios artistas; instigou-os à realização de objetivos vastos e ambiciosos, freqüentemente inatingíveis, e sua fé na origem divina da inspiração levou-os a confiar nos padrões subjetivos de verdade e beleza, muito mais que nas regras universalmente válidas que haviam sido reconhecidas pelo Pré-Renascimento (tais como a perspectiva científica e as relações da harmonia musical). Pode ser essa a razão pela qual os grandes artistas do Alto Renascimento não abriram o caminho para um "estilo de período" com bases efetivamente sólidas, que pudesse ser praticado em todos os níveis de qualidade. O Alto Renascimento produziu poucos mestres menores; morreu com os homens que o criaram, ou até mesmo antes. Das grandes personalidades acima mencionadas, só Michelangelo e Ticiano ainda estavam vivos após 1520. Ao apontar a natureza limitada e precária do Alto Renascimento não pretendemos, no entanto, negar o seu gigantesco impacto sobre a arte posterior. Na maior parte dos trezentos anos subseqüentes, as grandes personalidades dos primórdios do século XVI avultaram com tamanha força que seus predecessores pareciam pertencer a uma era esquecida. Quando foram finalmente redescobertos, as pessoas ainda reconheciam o Alto Renascimento como o ponto de mutação, pois referiam-se a todos os pintores anteriores a Rafael como "os Primitivos".

Leonardo da Vinci

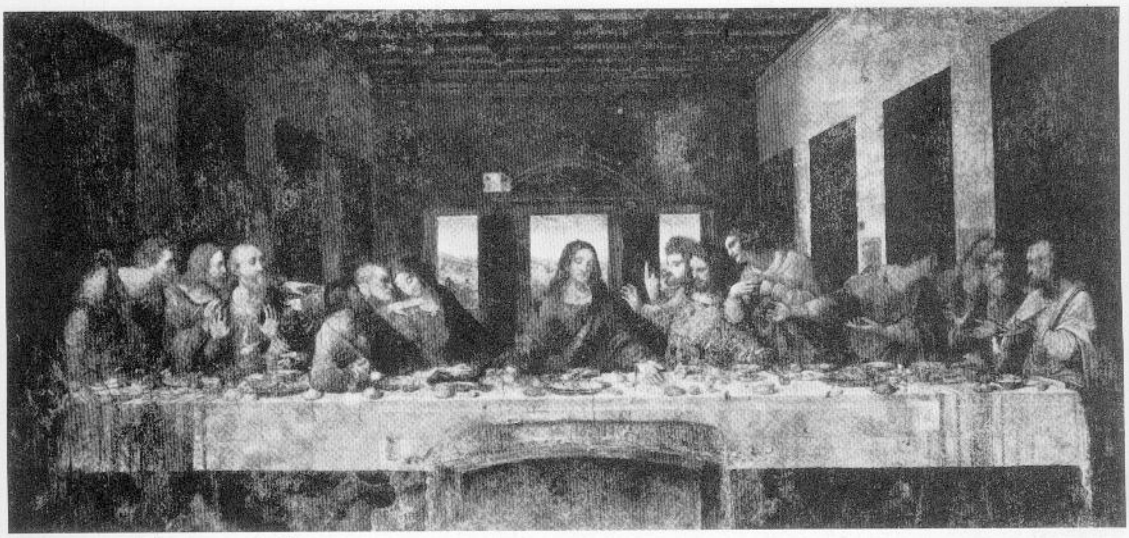
Um dos aspectos mais estranhos e instigantes do Alto Renascimento é o fato de que seus monumentos principais foram todos criados entre 1495 e 1520, apesar das diferenças de idade entre os homens que os criaram (Bramante nasceu em 1444, Ticiano por volta de 1490). Leonardo, embora não sendo o mais velho do grupo, é o primeiro dos mestres do Alto Renascimento. As condições em Florença não o favoreciam após haver completado seu aprendizado com Verrocchio; com 30 anos, foi trabalhar para o duque de Milão — como engenheiro militar, arquiteto, escul-



205. Leonardo da Vinci. *Adoração dos Magos* (detalhe). 1481-82. Pintura sobre painel, tamanho da área mostrada: 0,61 m×0,76 m. Galeria dos Ofícios, Florença

tor e pintor — deixando atrás de si uma grande *Adoração dos Magos* inacabada. A característica admirável — e, de fato, revolucionária — do painel, é a forma como está pintado. O detalhe (fig. 205) mostra a área à direita do centro, um pouco mais completa do que o restante; as formas parecem materializar-se leve e gradualmente, nunca se destacando com bastante nitidez da penumbra que as envolve. Ao contrário de Castagno ou Botticelli, Leonardo não pensa em termos de contornos, mas sim de corpos tridimensionais que se tornam visíveis, em graus variados, através da luz. Nas sombras essas formas permanecem incompletas, e seus contornos são apenas sugeridos. Nesse método de modelação (chamado *chiaroscuro*, "claro-escuro") as formas não mais ficam abruptamente lado a lado. Há, também, uma continuidade emocional comparável: os gestos e rostos da multidão expressam, com eloqüência tocante, a realidade do milagre — o Cristo recém-nascido — que vieram admirar.

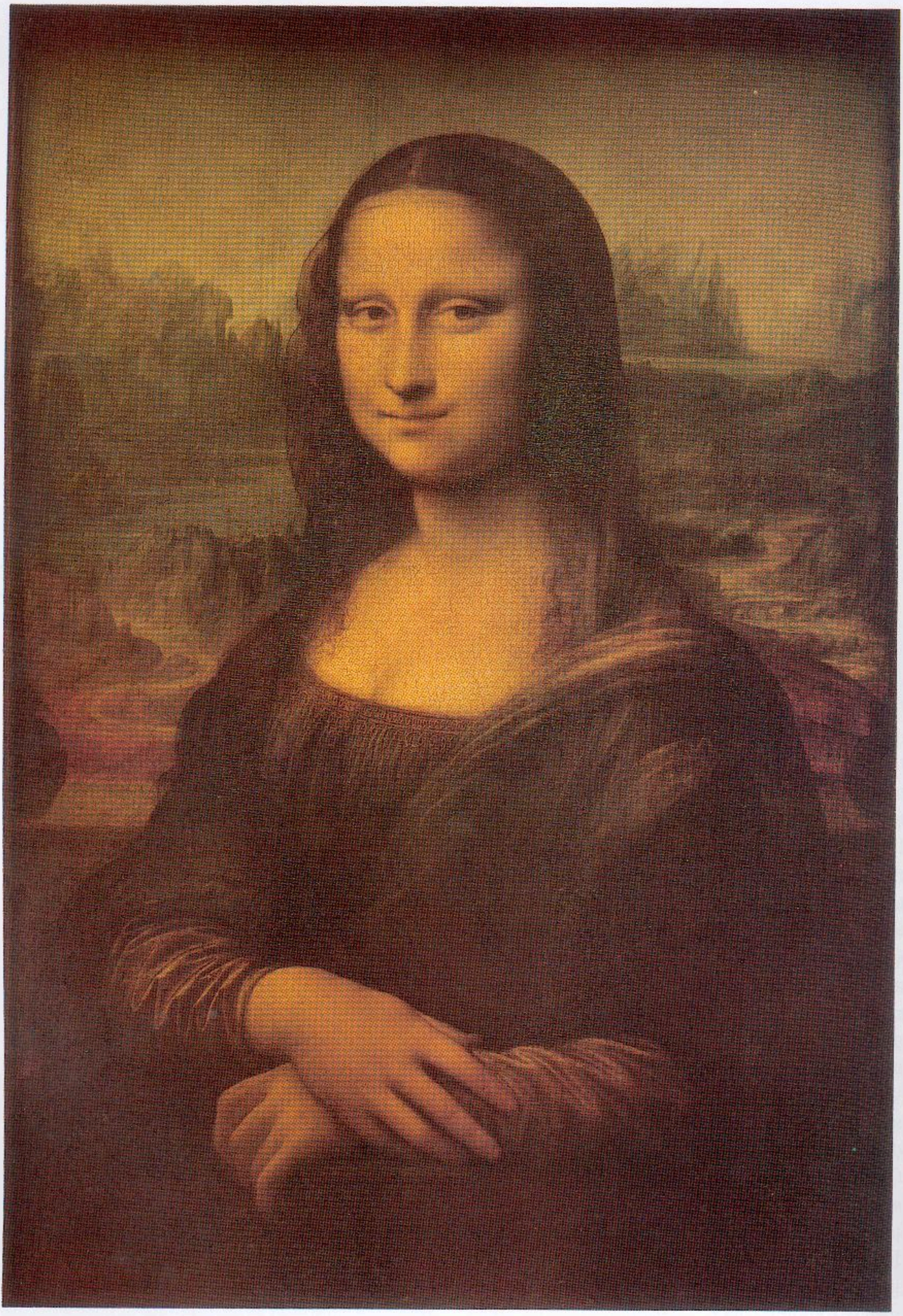
Próximo ao final de sua estadia em Milão, Leonardo tentou aplicar esse método de pintura a um afresco da Última Ceia (fig. 206). Infelizmente, o mural começou a se deteriorar em poucos anos, pois o artista havia feito uma experiência com uma técnica de óleo e têmpera que não aderiu bem à parede. Todavia, o que resta é mais que suficiente para explicar por que *A Última Ceia* ficou famosa como a primeira afirmação clássica dos ideais do Alto Renascimento. Vendo a composição como um todo, percebemos de imediato sua estabilidade e equilíbrio; só mais tarde descobrimos que esse último foi obtido através da reconciliação de elementos antagônicos e até mesmo conflitantes. Na arte do Pré-Renascimento, a arquitetura freqüentemente ameaça subjugar as figuras (ver figs. 186 e 202). Leonardo,



206. Leonardo da Vinci. *A Última Ceia*. c. 1495-98. Mural. Santa Maria delle Grazie, Milão

ao contrário, começou pela composição das figuras, e a arquitetura teve, desde o início, uma função de mero suporte, embora obedeça a todas as regras da perspectiva científica. O ponto de fuga está atrás da cabeça de Cristo, exatamente no centro da pintura que, desse modo, fica cheia de significação simbólica. Evidente, também, é a função simbólica da abertura principal na parede ao fundo; seu frontão é o equivalente arquitetônico de uma auréola. Assim, tendemos a ver o cenário quase que inteiramente em relação às figuras, e não como uma entidade preexistente. Isso pode ser testado cobrindo-se o terço superior da pintura: a composição assemelha-se então a um friso, o agrupamento dos apóstolos fica menos claro e a figura calma e triangular de Cristo torna-se meramente passiva, em vez de atuar como um centro de irradiação física e espiritual. Presumivelmente, o Salvador acabou de pronunciar as fatídicas palavras: "Um de vós me há de trair", e os Discípulos estão perguntando: "Senhor, serei eu?" Entretanto, ver a cena como um momento específico de um drama psicológico faz pouca justiça às intenções de Leonardo. O gesto de Cristo é de submissão à vontade divina e de oferta. Alude à principal atitude de Cristo durante a Última Ceia, isto é, a instituição da Eucaristia ("E, tomando o pão, ... partiu-o, e deu-lho, dizendo: Isto é o Meu corpo. Semelhantemente, tomou o cálice, ... dizendo: Tomai-o, pois este é o Meu sangue..."). Os Apóstolos, por sua vez, não estão simplesmente respondendo; cada qual revela sua personalidade própria, seu relacionamento pessoal com o Salvador. (Note-se o perfil escuro e desafiador de Judas, que o destaca dos demais). Eles exemplificam o que o artista escreveu em um de seus cadernos de anotações, ou seja, que o objetivo mais elevado da pintura é o de retratar "a intenção da alma humana" através dos gestos e movimentos de seus membros — uma máxima que não se refere a estados emocionais momentâneos, mas à vida interior do homem em sua totalidade.

Em 1499, o ducado de Milão caiu sob o domínio dos franceses, e Leonardo voltou para uma Florença muito diferente da cidade de que se lembrava. Os Medici haviam sido expulsos, e Florença voltara a ser, por um breve período, uma república. Foi lá que Leonardo pintou o seu mais famoso retrato, a *Mona Lisa* (fig. 207). O *chiaroscuro* que vimos na *Adoração* chega a um tal grau de perfeição que, para os seus contemporâneos, parecia um milagre. As formas são construídas a partir de camadas tão finas de velatura que todo o painel parece exalar uma luz suave, que vem de seu interior. No entanto, a fama da *Mona Lisa* não provém apenas dessa sutileza pictórica; mais intrigante ainda é o fascínio psicológico que exerce. Por que, entre todos os rostos sorridentes que já foram pintados, esse aqui foi

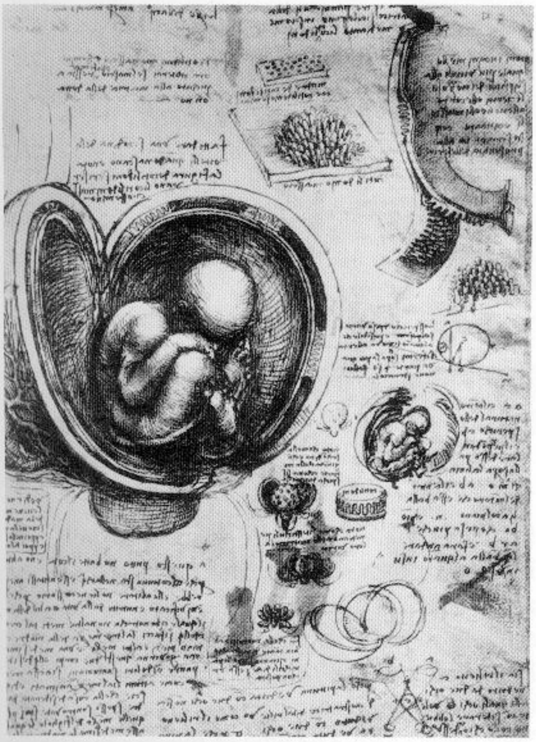


especialmente considerado "misterioso"? Talvez porque, enquanto um retrato, a pintura não satisfaça as nossas expectativas. Os traços são excessivamente individualizados para um tipo ideal e, no entanto, o elemento de idealização é tão forte que obscurece o caráter do modelo. Uma vez mais, o artista conseguiu dar um equilíbrio harmonioso a dois opostos. O sorriso, também, pode ser lido de duas formas: como eco de um temperamento e como uma expressão simbólica, intemporal. Claramente, a *Mona Lisa* corporifica uma qualidade de ternura maternal que era, para Leonardo, a essência da feminilidade. Mesmo a paisagem, composta principalmente de rochas e de água, é uma alusão às forças geradoras elementares.

Nos últimos anos de sua vida, Leonardo dedicou-se cada vez mais a seus interesses científicos. A arte e a ciência haviam-se unido pela primeira vez com a descoberta da perspectiva, por Brunelleschi; a obra de Leonardo constitui o clímax dessa tendência. Ele acreditava que o artista devia conhecer todas as leis da natureza, e para ele o olho era o instrumento perfeito para se obter tal conhecimento. O extraordinário alcance de suas próprias pesquisas é comprovado pelas centenas de desenhos e notas que ele pretendia que viessem a constituir um conjunto enciclopédico de tratados. A sua originalidade enquanto cientista é ainda uma questão não resolvida, mas em um campo sua importância é incontestável: ele criou a moderna ilustração científica, um instrumento essencial para anatomistas e biólogos. Um desenho como o *Embrião no Útero* (fig. 208) alia uma aguda observação à clareza de um diagrama, ou — parafraseando as palavras do próprio Leonardo — visão e introvisão.

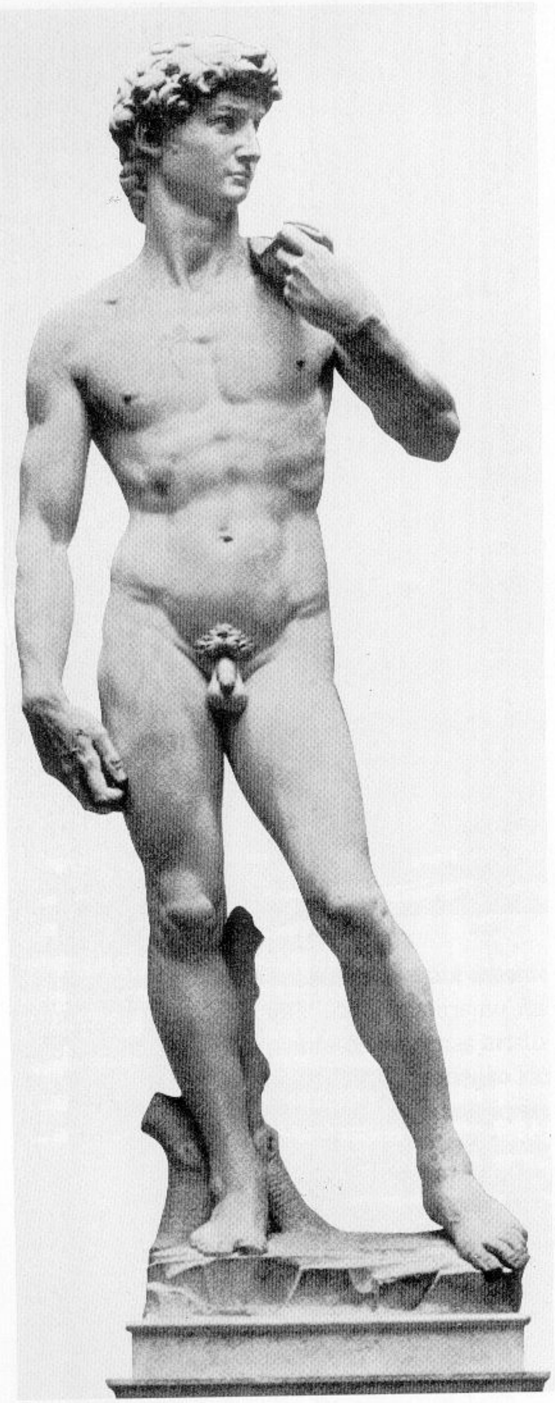
207. (na página anterior) Leonardo da Vinci. *Mona Lisa*. c. 1503-5. Óleo sobre painel, 0,76 m × 0,56 m. Museu do Louvre, Paris

208. (abaixo) Leonardo da Vinci. *Embrião no Útero*. c. 1510. Tinta. Biblioteca Real, Castelo de Windsor (*Copyright* reservado à Coroa)



Michelangelo

Michelangelo exemplifica mais plenamente que qualquer outro artista o conceito de genialidade como inspiração divina, um poder sobre-humano concedido a poucos e raros indivíduos, e que atua através deles. Seus admiradores não eram os únicos a vê-lo sob essa luz; ele próprio, impregnado do Neoplatonismo, aceitava a idéia de seu gênio como uma realidade viva, embora isso às vezes lhe parecesse mais uma maldição que uma bênção. As convenções, os padrões e as tradições podiam ser observados pelos espíritos menores; ele não podia reconhecer nenhuma autoridade superior àquela que lhe era ditada por sua genialidade. Ao contrário de Leonardo, para quem a pintura era a mais nobre das artes porque abarcava todos os aspectos visíveis do mundo, Michelangelo era, essencialmente, um escultor — mais especificamente um entalhador de estátuas de mármore. A arte, para ele, não era uma ciência, mas sim "a criação de homens", análoga à criação divina. Somente a "liberação" de corpos reais e tridimensionais a partir da matéria insubmissa era capaz de satisfazer o impulso existente em seu interior. Segundo ele, a pintura devia imitar a inteireza das formas esculpidas, e a arquitetura devia também compartilhar as qualidades orgânicas da figura humana. A fé de Michelangelo na



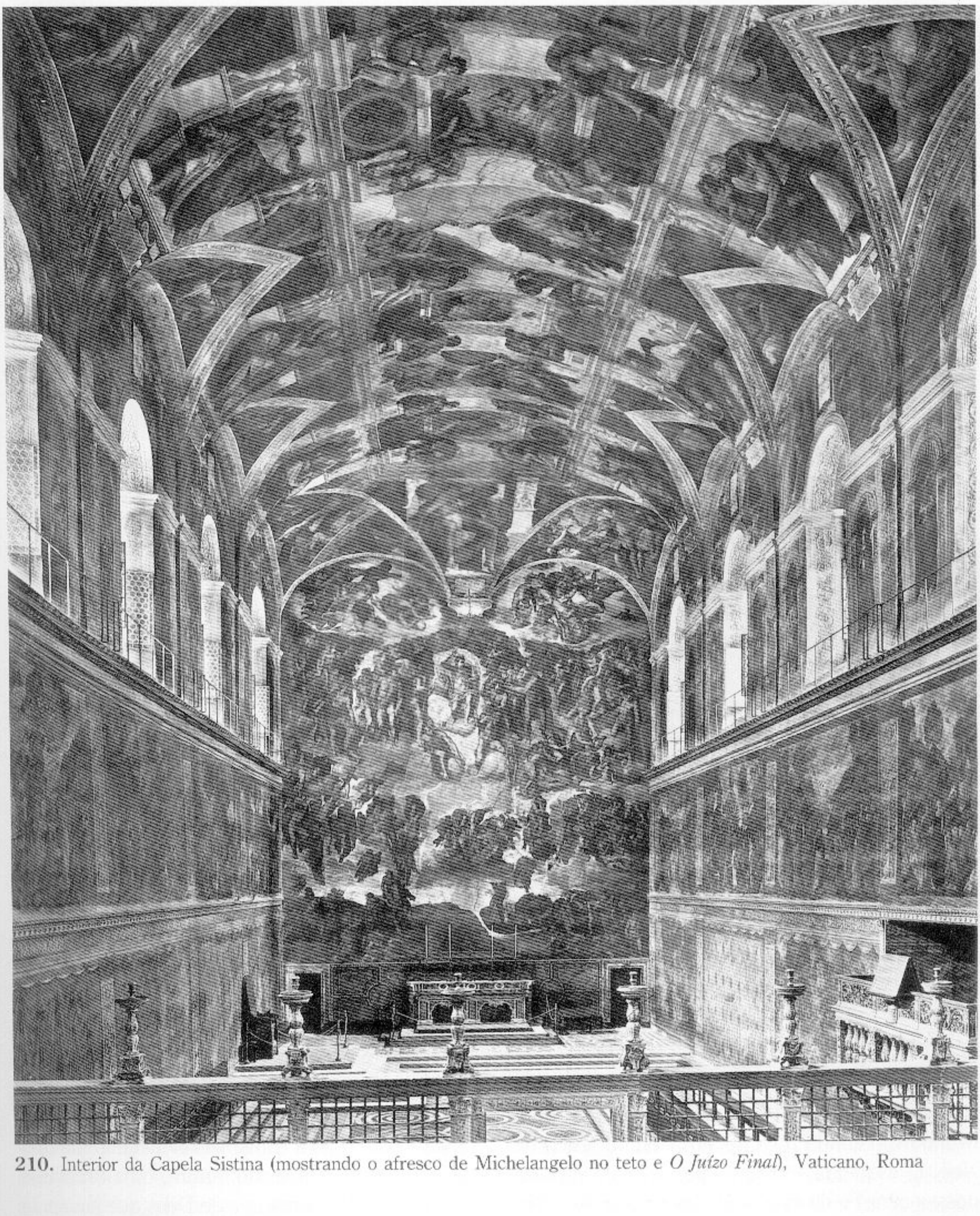
209. Michelangelo. *David*. 1501-4. Mármore. Altura da figura: 4,089 m. Academia, Florença

imagem do homem como o veículo supremo de expressão deu-lhe um sentido de afinidade com a escultura clássica que não seria superado por nenhum outro artista do Renascimento, embora ele admirasse Giotto, Masaccio e Donatello. No entanto, como neoplatônico, ele via o corpo humano como a prisão terrestre da alma — certamente nobre, mas sempre uma prisão. Esse dualismo confere um *pathos* extraordinário às suas figuras: calmas em seu exterior, parecem agitadas por uma avassaladora energia psíquica que não encontra um verdadeiro alívio na ação física.

As qualidades incomparáveis da arte de Michelangelo estão totalmente presentes no *David* (fig. 209), a primeira estátua monumental do Alto Renascimento, encomendada em 1501, quando o artista tinha 26 anos. A enorme figura foi colocada à esquerda da entrada do Palazzo Vecchio como símbolo cívico-patriótico da República Florentina (ver fig. 142; atualmente, uma cópia moderna substitui o original). O *David* adequava-se muito bem a essa função. Sem a cabeça de Golias, ele tem um ar de desafio — não um herói vitorioso, mas o paladino de uma causa justa. Nu, como o *David* em bronze de Donatello (ver fig. 184), ele enfrenta corajosamente o mundo, vibrante de energia contida. O estilo da figura, porém, proclama um ideal muito diferente do de Donatello. Michelangelo vinha de uma estadia de muitos anos em Roma e ficara fortemente impressionado com os corpos musculosos e cheios de emoção da escultura helenística. Sua escala heróica, sua beleza e poder sobre-humanos e o volume proeminente de suas formas tornaram-se parte do estilo de Michelangelo e, através dele, parte da arte do Renascimento em geral. Mesmo assim, o *David* jamais poderia ser tomado por uma estátua da Antigüidade. No *Laocoonte* (ver fig. 64) e em obras semelhantes, o corpo "coloca em ação" a agonia do espírito, ao passo que o *David* tem a peculiaridade de ser calmo e tenso ao mesmo tempo.

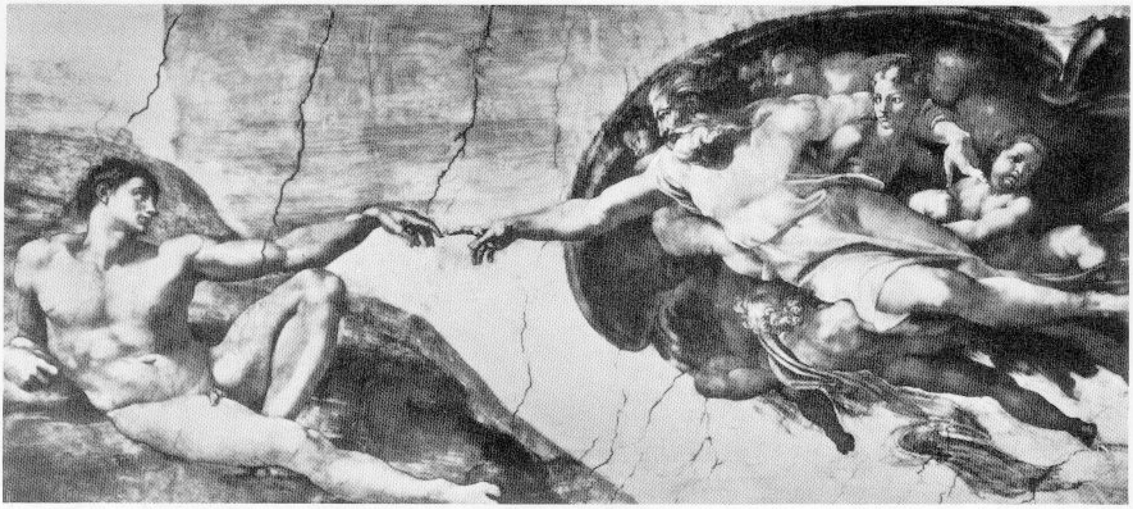
A Capela Sistina

Em breve Michelangelo foi chamado a Roma pelo Papa Júlio II, o maior e mais ambicioso dos papas do Renascimento, para quem projetou um enorme túmulo. Alguns anos depois, porém, o Papa mudou de opinião e colocou o relutante artista a trabalhar nos afrescos do teto da Capela Sistina (fig. 210). Levado por seu desejo de reto-

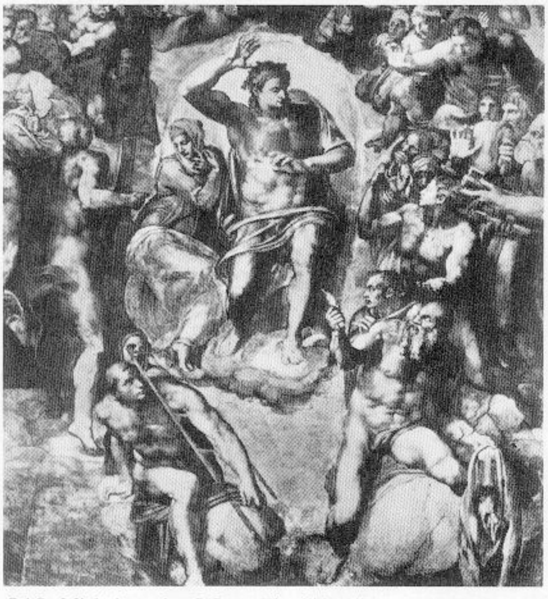


210. Interior da Capela Sistina (mostrando o afresco de Michelangelo no teto e *O Juízo Final*), Vaticano, Roma

mar o projeto do túmulo, Michelangelo concluiu todo o teto em quatro anos (1508-12). Ele criou uma obra-prima cuja importância é verdadeiramente memorável. O teto é um gigantesco organismo com centenas de figuras distribuídas ritmicamente no interior da estrutura arquitetônica pintada, fazendo com que os murais mais antigos abaixo pareçam bem menores do que são, devido ao seu tamanho e, sobretudo, à sua avassaladora unidade interior. Na área central, subdivididas por cinco pares de vigas em arco, há nove cenas do Gênesis, que vão da Criação do



211. Michelangelo. *A Criação do Homem*, parte do teto da Capela Sistina. 1508-12. Afresco. Vaticano, Roma



212. Michelangelo. *O Juízo Final* (detalhe, com auto-retrato) 1534-41. Afresco. Capela Sistina. Vaticano, Roma

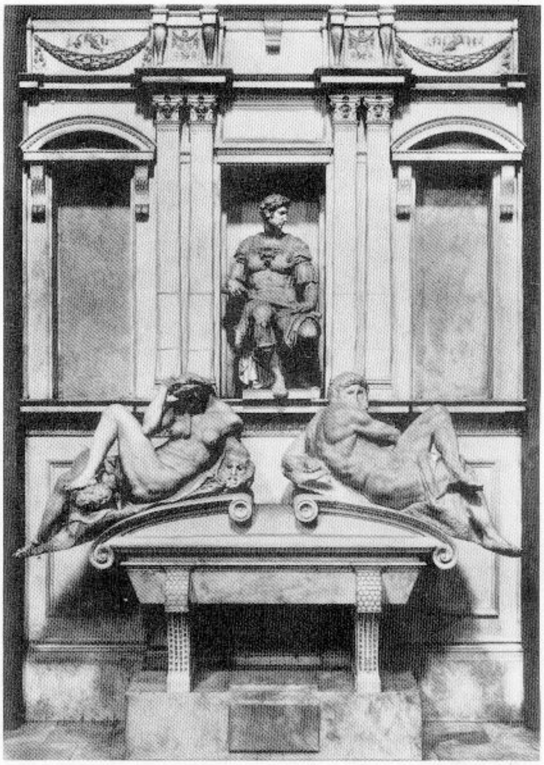
Mundo (no fundo da Capela) à embriaguez de Noé. O esquema teológico por trás da escolha dessas cenas e da magnífica seqüência de eventos que as envolve — os jovens nus, os medalhões, os profetas e sibilas, as cenas nos tímpanos — não foi totalmente explicado, mas sabemos que estabelece uma relação entre a história primitiva do homem e a vinda de Cristo, entre o início e o fim dos tempos (*O Juízo Final* na parede acima do altar). Qual terá sido o grau de responsabilidade de Michelangelo para com esse programa? Ele não era homem de submeter-se a regras, e o tema como um todo ajusta-se tão perfeitamente ao seu modo de pensar que entre sua vontade e a de seu patrono não deve ter-se interposto nenhum conflito muito exacerbado. Que tema mais grandioso poderia ele desejar além da Criação e Queda do Homem, e sua reconciliação final com o Senhor? Michelangelo tem sido considerado um mau colorista — injustamente, como a recente limpeza dos afrescos revelou. O alcance de sua paleta é assustador. Contrariamente ao que se pensou, as figuras heróicas têm tudo menos o aspecto de esculturas pintadas. Cheias de vida, representam seu papel épico em "janelas" ilusionistas que permeiam a estrutura arquitetônica.

Um exame minucioso do teto ocuparia todo um livro; teremos que nos contentar com *A Criação do Homem* (fig. 211), a mais famosa das cenas principais. O que ela mostra não é a criação física de Adão, mas a transmissão da centelha divina — a alma — obtendo, assim, uma dramática justaposição do Homem e de Deus que jamais foi obtida por nenhum outro artista. A relação entre o Adão preso à terra e a figura de Deus precipitando-se pelos céus adquire um significado ainda maior quando percebemos que o movimento de Adão não se volta para o seu Criador, mas para Eva, que ele vê, ainda por nascer, sob a proteção do braço esquerdo do Senhor.

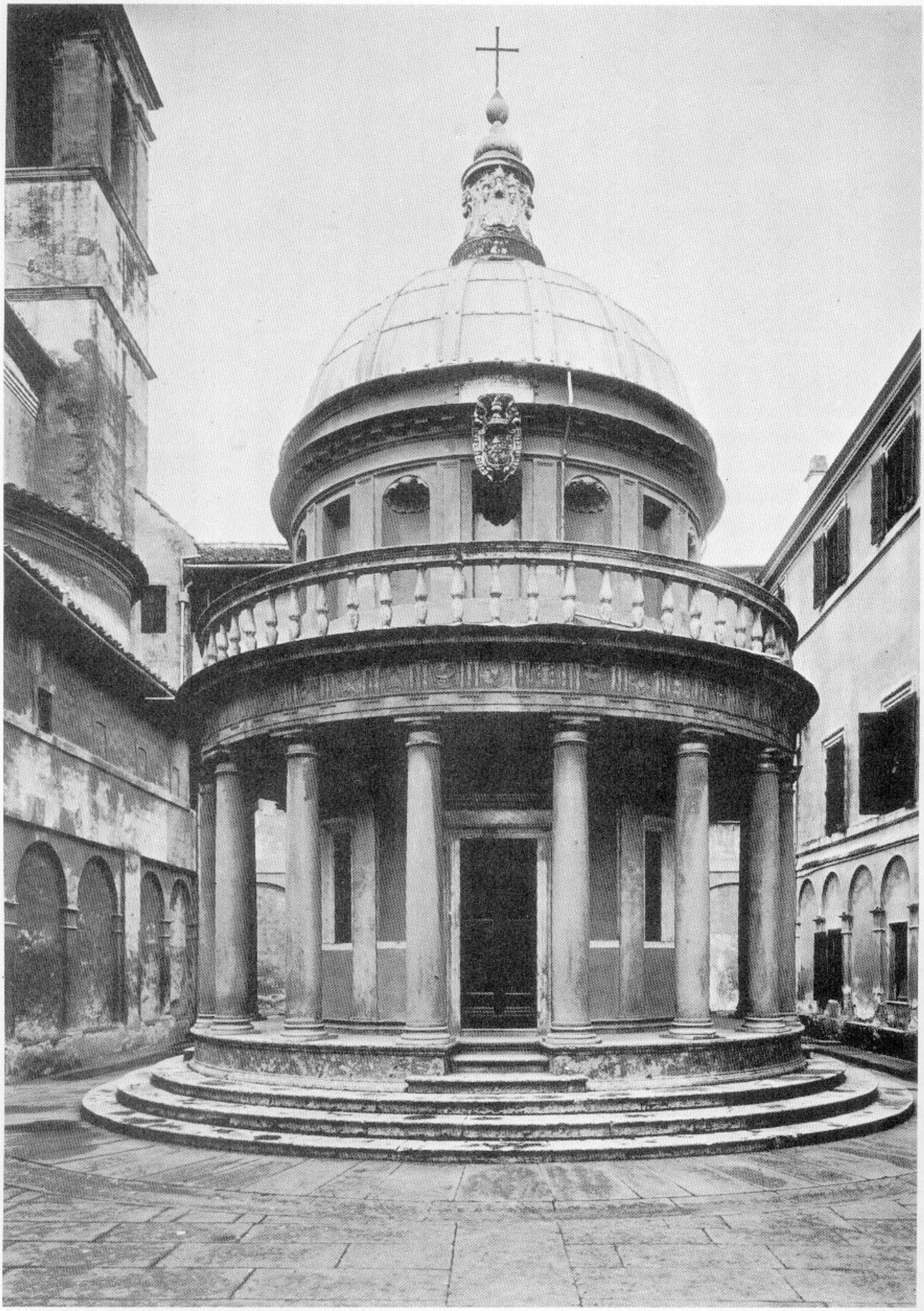
Quando Michelangelo voltou à Capela Sistina cerca de vinte anos mais tarde, o mundo ocidental estava tomado pela crise espiritual e política da Reforma (ver p. 244). Ficamos imediatamente chocados ao constatar a mudança de atitude, tão logo passamos da vitalidade radiante dos afrescos do teto para a visão sombria de *O Juízo Final.* A humanidade, igualmente abençoada e condenada, amontoa-se em grupos compactos, implorando por misericórdia perante um Deus irado (figs. 210 e 212). Sentado em uma nuvem abaixo do Senhor está o Apóstolo Bartolomeu, que segura uma pele humana para representar o seu martírio (ele fora esfolado). No entanto, o rosto dessa pele não é o do santo; trata-se do rosto de Michelangelo. Nesse auto-retrato terrivelmente sarcástico o artista deixou sua confissão pessoal de culpa e indignidade.

A capela dos Medici

O intervalo entre a Capela Sistina e *O Juízo Final* coincidiu com os papados de Leão X e Clemente VII; ambos pertenciam à família Medici, e preferiram empregar Michelangelo em Florença. Ele concentrou suas atividades em San Lorenzo, a igreja dos Medici, onde Leão X decidira construir uma capela contendo quatro túmulos monumentais para membros de sua família. Michelangelo trabalhou no projeto durante quatorze anos, completando a capela e dois túmulos. Trata-se da única obra do artista em que suas estátuas permanecem no enquadramento especificamente planejado para elas (a fig. 213 mostra o túmulo de Giuliano). O projeto do monumento é estranhamente impessoal: não há inscrição, duas figuras alegóricas (o *Dia* à direita, a *Noite* à esquerda) reclinam-se sobre o sarcófago, e a estátua de Giuliano, em trajes militares clássicos, não apresenta nenhuma semelhança com o morto. (Michelangelo teria observado que "Daqui a mil anos ninguém vai querer saber como ele realmente era"). Qual é o significado do monumento? Essa pergunta, que continua sendo feita até hoje, nunca obteve uma resposta definitiva. Os planos de Michelangelo para os túmulos dos Medici passaram por tantas modificações enquanto a obra estava sendo realizada, que o estado atual do monumento dificilmente pode ser considerado a solução final; ao contrário, o processo dinâmico do projeto foi arbitrariamente interrompido pela partida do artista para Roma em 1534. O *Dia* e a *Noite* foram com certeza planejados para superfícies horizontais, e não para a tampa curva do sarcófago atual. Talvez nem mesmo tenham sido destinados especificamente para esse túmulo. O nicho de Giuliano é estreito e raso demais para abrigá-lo de forma confortável. Outras figuras e relevos foram planejados, mas nunca executados. Mesmo assim, o túmulo de Giuliano continua tendo uma unidade visual impressionante. O grande triângulo formado pelas estátuas é mantido na posição apropriada por uma rede de elementos verticais e horizontais cujas formas esguias e de cantos agudos acentuam a rotundidade e o peso da escultura. O dualismo corpo e alma é expresso com inesquecível grandiosidade através do aspecto meditativo e ameaçador do *Dia* e da sonolência perturbada da *Noite.*



213. Michelangelo. Túmulo de Giuliano de Medici. 1524-34. Mármore, altura da figura central: 1,80 m. Sacristia nova, San Lorenzo, Florença

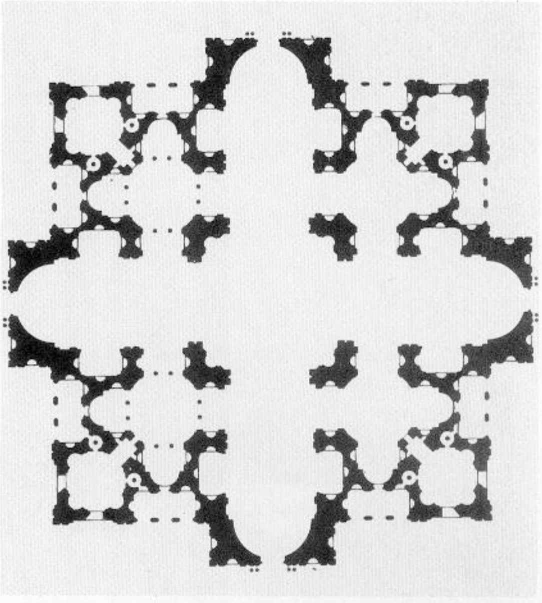


214. Donato Bramante. O Tempietto, San Pietro in Montorio, Roma, 1502 (Ver ilustração colorida no frontispício)

Bramante

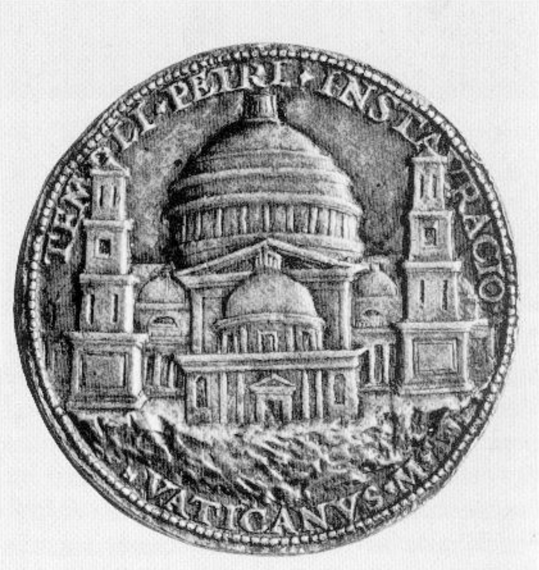
Nos últimos trinta anos de sua carreira, a arquitetura tornou-se a principal preocupação de Michelangelo. Para compreendermos as suas realizações nesse campo precisamos discutir brevemente seu mais importante predecessor, Donato Bramante, que na década de 1490 estivera, juntamente com Leonardo, a serviço do duque de Milão. Após a queda dessa cidade, ele foi para Roma, onde tornou-se o criador da arquitetura do Alto Renascimento. O novo estilo já se evidencia por completo em seu Tempietto de San Pietro in Montorio (fig. 214), projetado pouco depois de 1500. A plataforma de três degraus parece justificar bem o nome pelo qual é conhecido, "templozinho", e a rígida ordem dórica do templo clássico, com colunatas, é evocada mais diretamente do que em qualquer outro edifício do século XV. Igualmente admirável é o tratamento "escultórico" das paredes: nichos profundamente recuados, "escavados" na maciça construção de alvenaria. Essas cavidades são contrabalançadas pela forma convexa da cúpula e pelos modelados e cornijas de uma protuberância acentuada. Em resultado, o Tempietto tem um peso monumental que transmite uma idéia falsa de suas modestas dimensões.

O Tempietto é a primeira das grandes realizações que fizeram de Roma o centro da arte italiana durante o primeiro quartel do século XVI. Em sua maior parte pertencem à década de 1503-13, que coincide com o papado de Júlio II. Foi ele quem decidiu substituir a antiga basílica cristã de São Pedro por uma igreja tão magnífica que ofuscasse todos os monumentos da antiga Roma imperial. A tarefa coube, naturalmente, a Bramante. Conhecemos seu projeto de 1506 principalmente a partir de uma planta (fig. 215) que confirma as palavras que Bramante, segundo consta, teria usado para definir sua tarefa: "Colocarei o Panteão em cima da Basílica de Constantino" (ver figs. 70, 71 e 72). O projeto de Bramante é, de fato, de uma grandiosidade verdadeiramente imperial: uma cúpula gigantesca coroa o cruzeiro dos braços de uma cruz grega com abóbadas de berço com quatro cúpulas menores e altas torres laterais que ocupam os ângulos.

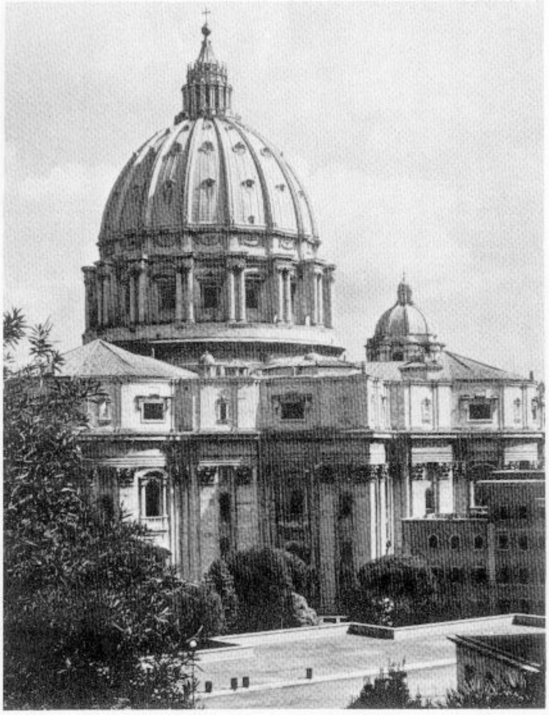


215. Donato Bramante. Planta original da Catedral de São Pedro, Roma (segundo Geymüller). 1506

216. Caradosso. Medalha mostrando o projeto de Bramante para a Catedral de São Pedro. 1506. Museu Britânico, Londres



Essa planta está de acordo com todos os requisitos estabelecidos por Alberti para a arquitetura sacra (ver p. 195); inteiramente baseada no círculo e no quadrado, é tão rigorosamente simétrica que não sabemos dizer qual abside destinava-se a alojar o altar-mor. Bramante concebeu



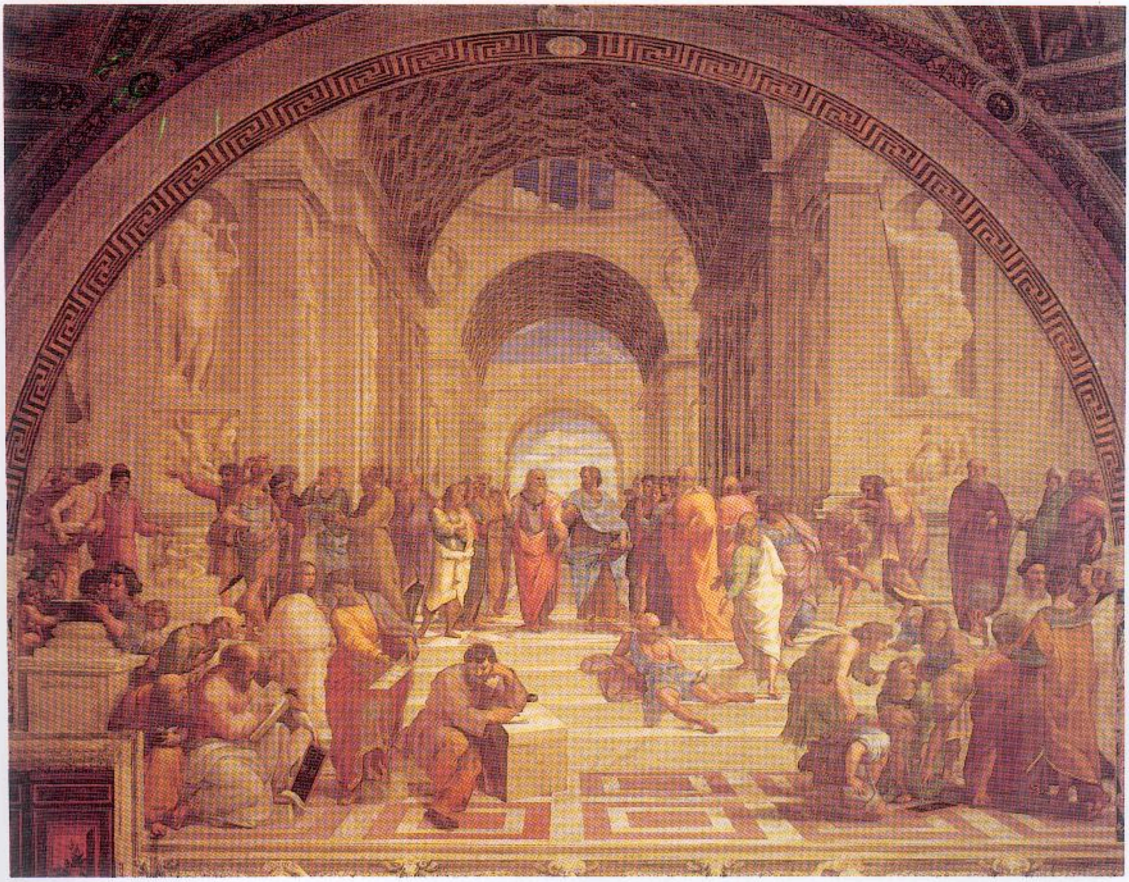
217. Michelangelo. Catedral de São Pedro (vista do lado oeste). Roma. 1546-64. (Cúpula concluída por Giacomo della Porta, 1590)

quatro fachadas idênticas à da medalha de 1506 (fig. 216), dominadas pelo mesmo repertório de formas rigorosamente clássicas que vimos no Tempietto: cúpulas, semicúpulas, colunatas, frontões. Essas formas geométricas simples, porém, não predominam no interior da igreja. Aqui, a "parede esculpida" reina absoluta: a planta não apresenta superfícies contínuas, mas apenas "ilhas" de alvenaria, grandes e de configuração irregular, descritas apropriadamente por um crítico como gigantescos pedaços de torradas comidas em parte por um espaço voraz. Seu tamanho real só pode ser visualizado se compararmos as medidas da igreja de Bramante com as dos edifícios anteriores. San Lorenzo de Florença, por exemplo, tem 81,7 m de comprimento, menos da metade do comprimento da nova Igreja de São Pedro (167,6 m). Cada braço da cruz grega de Bramante tem mais ou menos as dimensões da Basílica de Constantino. Não admira que a construção de São Pedro progredisse a passo de lesma. Na época da morte de Bramante, em 1514, apenas os quatro pilares do cruzeiro haviam sido construídos.

Nas três décadas seguintes a construção prosseguiu, de forma hesitante, com arquitetos que haviam sido discípulos de Bramante. Só em 1546 teve início uma fase nova e decisiva, quando Michelangelo assumiu a direção dos trabalhos; o aspecto atual da igreja (fig. 217) é, em grande parte, o resultado de suas idéias. Michelangelo simplificou a planta demasiado complexa de Bramante sem alterar suas características básicas; fez também um novo projeto para o exterior, usando uma ordem colossal para enfatizar o compacto corpo da estrutura, o que realçou ainda mais dramaticamente a cúpula. Essa última, embora em sua maior parte construída após a morte de Michelangelo, é um reflexo de cada um dos aspectos mais importantes de suas idéias. Bramante planejara um hemisfério escalonado, algo como a cúpula do Panteão, que pareceria pressionar a igreja para baixo; a cúpula de Michelangelo transmite a sensação oposta, um poderoso impulso que leva a energia para cima, a partir do corpo principal do edifício. O tambor alto, os contrafortes extremamente salientes, acentuados por colunas geminadas, as nervuras, a curvatura elevada da cúpula, a alta clarabóia — todos esses elementos valorizam as linhas verticais às custas das horizontais. Podemos lembrar da cúpula da Catedral de Florença, de Brunelleschi (ver fig. 140), na qual Michelangelo certamente se inspirou bastante. Todavia, o efeito é radicalmente diferente: a cúpula de Florença não dá indícios das tensões internas, ao passo que Michelangelo encontra uma forma esculpida para essas forças opostas, associando-as a todas as outras do edifício (o impulso dos pares de pilastras colossais abaixo é retomado pelas colunas geminadas do tambor, continua nas nervuras e vai culminar na clarabóia). A lógica desse projeto é tão convincente que poucas cúpulas construídas entre 1600 e 1900 deixam de levá-la em consideração.

Rafael

Se Michelangelo exemplifica o gênio solitário, Rafael pertence ao tipo oposto: o artista como homem do mundo. Embora cada qual tivesse os

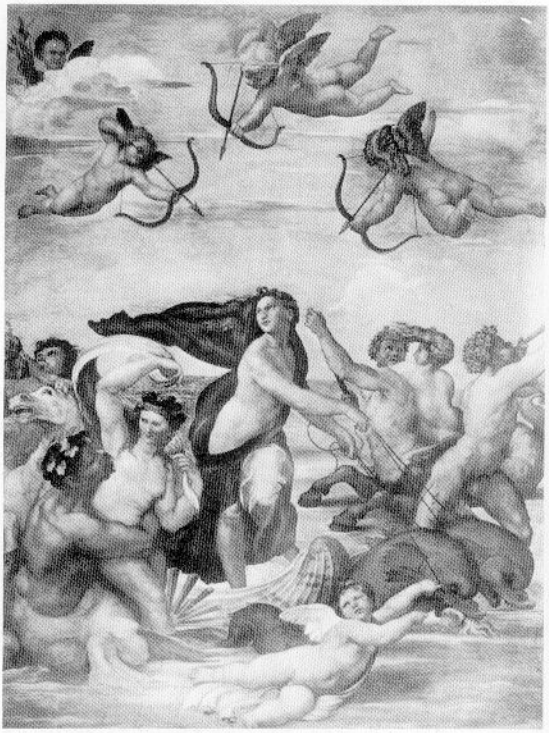


218. Rafael. *A Escola de Atenas*. 1510-11. Afresco. Stanza della Segnatura, Palácio Vaticano, Roma

seus partidários, ambos foram igualmente famosos. Hoje, nossas simpatias dividem-se de forma menos imparcial —

> Na sala, as mulheres vão e vêm
> Falando de Michelangelo
>
> (T. S. ELIOT)

Muitos de nós fazemos o mesmo, inclusive os autores de romances históricos e biografias romanceadas, ao passo que Rafael só costuma ser discutido pelos historiadores da arte. Sua carreira é uma história por demais cheia de sucessos, e sua obra está repleta de uma graciosidade aparentemente fácil demais para que possam equiparar-se ao trágico heroísmo de Michelangelo. Como inovador, a contribuição de Rafael é menor que a de Leonardo ou a de Michelangelo, e mesmo assim ele é o pintor mais importante do Alto Renascimento; nossa concepção de todo o estilo desse período repousa mais em sua obra do que na de qualquer outro mestre. Sua genialidade tinha um poder de síntese exclusivo que lhe permitiu fundir as qualidades de Leonardo e Michelangelo, criando uma arte ao mesmo tempo lírica e dramática, de riqueza pictórica e solidez escultural. Quando Michelangelo começou a pintar o teto da Capela Sistina, Júlio II convocou Rafael, que veio de Florença para decorar uma série de aposentos do Palácio Vaticano. No primeiro, a *Stanza della Segnatura*, os afrescos de Rafael referem-se aos quatro domínios do aprendizado — Teologia, Filosofia, Jurisprudência e Artes. Desses afrescos, *A Escola de Atenas* (fig. 218) foi sempre reconhecido como a mais perfeita corporificação do espírito clássico do Alto Renascimento. Seu tema é "a escola ateniense de pensamento"; um grupo de famosos filósofos gregos agrupa-se ao redor de Platão e Aristóteles,



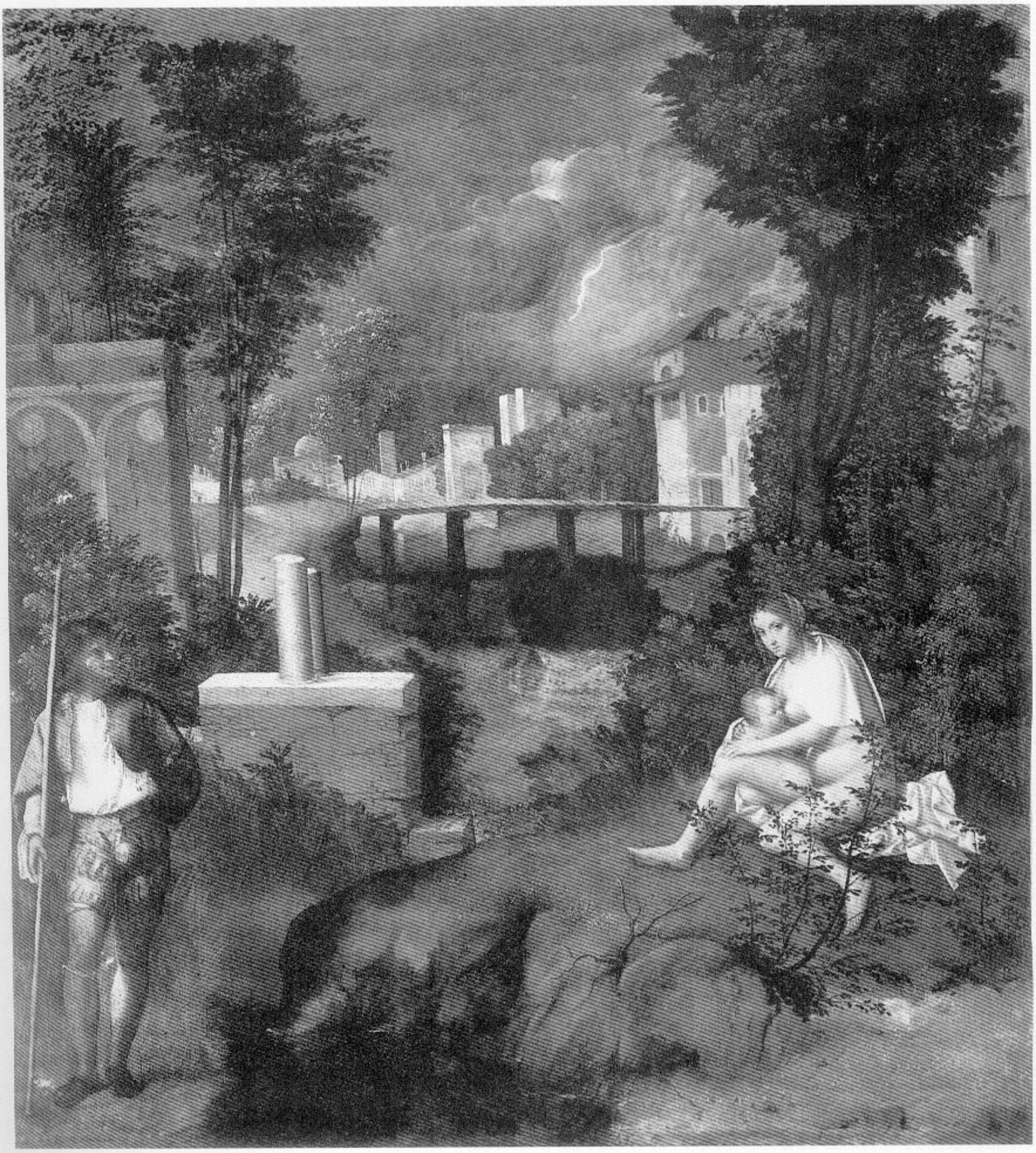
219. Rafael. *Galatéia*. 1513. Afresco. Villa Farnesina, Roma

cada um em uma pose ou atividade características. Rafael provavelmente já conhecia as pinturas da Capela Sistina, na época quase completas, pois ele sem dúvida deve a Michelangelo a energia expressiva, a força física e o dramático agrupamento de suas figuras. Entretanto, Rafael não apenas tomou de empréstimo o repertório de gestos e poses do velho mestre, mas o absorveu em seu próprio estilo, dando-lhe, então, um significado diferente. Corpo e espírito, ação e sentimento, estão agora harmoniosamente equilibrados, e cada membro dessa grandiosa reunião representa seu papel com uma clareza magnífica e significativa. *A Escola de Atenas* evoca o espírito da *Última Ceia*, mais do que o teto da *Capela Sistina* (ver fig. 210) de Leonardo (ver fig. 206). Essa verdade pode ser confirmada pelo modo como cada filósofo revela "a intenção de sua alma", pelo ritmo formal que une os indivíduos e os grupos, pela simetria da concepção e pela interdependência das figuras e seu contexto arquitetônico. No entanto, o edifício clássico de Rafael compartilha com o recinto da *Última Ceia* muito mais do que a dificuldade de composição. Inspirado em Bramante, parece uma concepção adiantada da nova Igreja de São Pedro (ver fig. 215). Sua precisão geométrica e grandiosidade espacial leva a tradição iniciada por Masaccio ao seu ponto culminante (ver fig. 195), continuada por Domenico Veneziano e Piero della Francesca e transmitida a Rafael por seu mestre Perugino.

Rafael não voltou a criar uma cena com elementos arquitetônicos tão magníficos. Para criar o espaço pictórico, ele confiava menos nas leis da perspectiva que no movimento das figuras humanas. Em sua *Galatéia* (fig. 219), o tema é novamente clássico — a ninfa Galatéia, perseguida em vão por Polifemo, pertence à mitologia grega — mas aqui a atmosfera evocativa de uma Antigüidade alegre e sensual é louvada, em contraste com o idealismo austero de *A Escola de Atenas.* Sua composição lembra *O Nascimento de Vênus* (ver fig. 199), que Rafael conhecia de sua época em Florença, mas sua própria semelhança enfatiza suas profundas diferenças. As figuras encorpadas e dinâmicas de Rafael adquirem seu amplo movimento espiral a partir da vigorosa torção do corpo de Galatéia; na pintura de Botticelli o movimento não é gerado pelas figuras, mas lhes é imposto do exterior, de tal modo que não consegue libertar-se da superfície da tela.

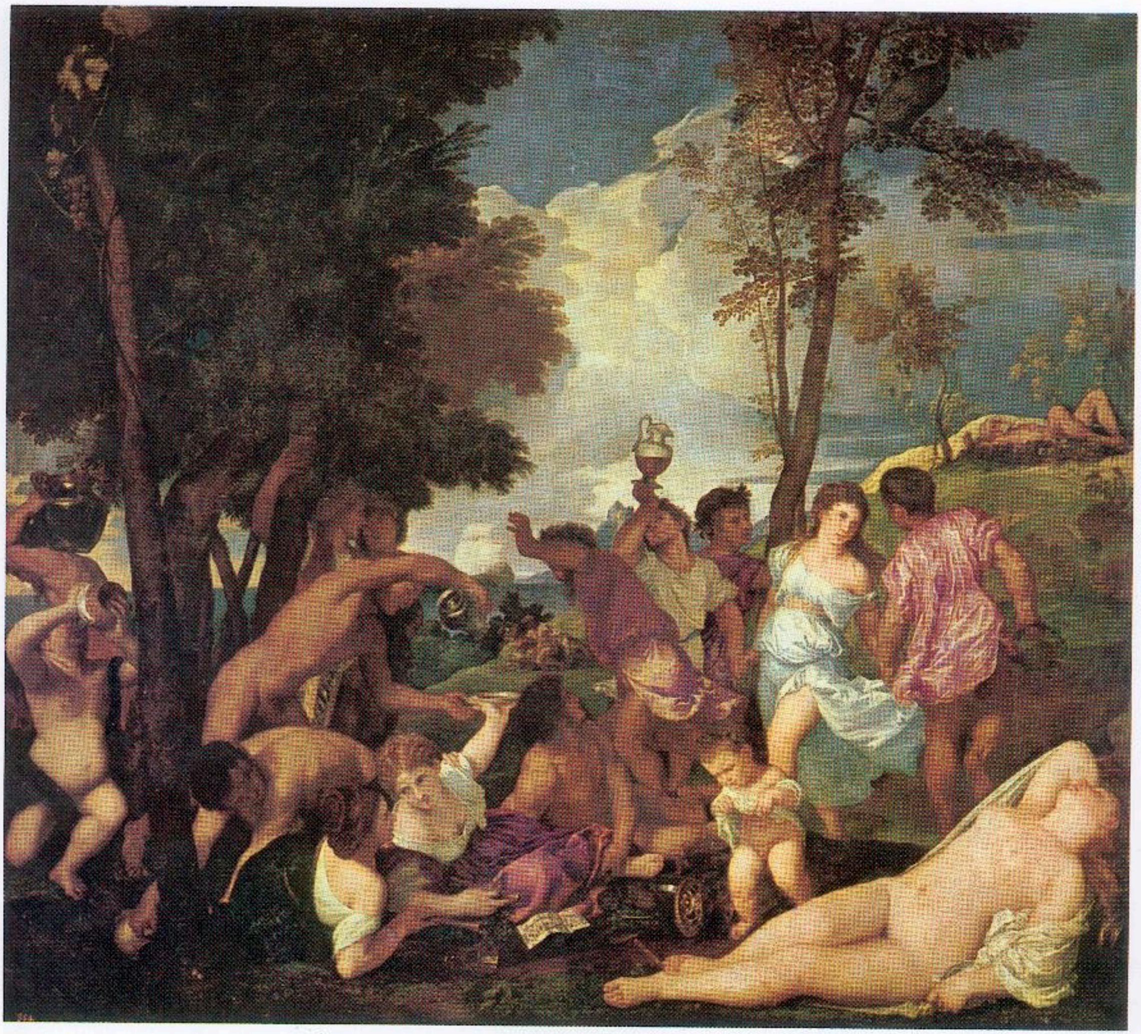
Giorgione; Ticiano

A distinção entre a arte do Pré-Renascimento e a do Alto Renascimento, tão marcada em Florença e Roma, é muito menos nítida em Veneza. Giorgione (1478-1510), o primeiro pintor veneziano a pertencer ao novo século, só abandonou a órbita de Giovanni Bellini nos últimos anos de sua breve carreira. Entre suas poucas obras maduras, *A Tempestade* (fig. 220) é não só a mais idividual, mas também a mais enigmática. À primeira vista poderemos pensar em pouco mais que um reflexo particularmente encantador das qualidades de Bellini, que já conhecemos do *São Francisco em Êxtase* (ver fig. 203). Trata-se de uma diferença de disposição de espírito — e este, em *A Tempestade*, é sutil e difusamente pagão. A paisagem de Bellini é feita para ser vista através dos olhos de São Francisco, como parte da criação divina. Em contraste, as figuras de



220. Giorgione. *A Tempestade*. c. 1505. Óleo sobre tela, 0,82 m×0,73 m. Academia, Veneza

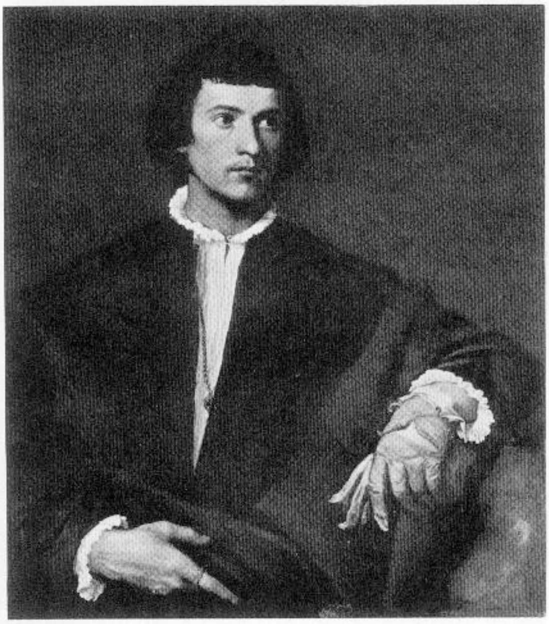
Giorgione não nos interpretam a cena; pertencentes, elas próprias, à natureza, são testemunhas passivas — vítimas, talvez — da tempestade prestes a se abater sobre elas. Quem são essas figuras? Até hoje o jovem soldado e a mãe nua com seu bebê têm-se recusado a revelar sua identidade, e o tema da pintura continua desconhecido. O título atual é uma confissão de nosso embaraço e, no entanto, não é inadequado, pois a única "ação" é a da tempestade. Qualquer que tenha sido o significado pretendido, a cena assemelha-se a um idílio encantado, um sonho de beleza pastoral prestes a desvanecer-se. Só os poetas haviam, até então, captado essa atmosfera de devaneio nostálgico que agora passava a fazer parte do repertório do pintor. *A Tempestade* dá início ao



221. Ticiano. *Bacanal*. c. 1518. Óleo sobre tela, 1,75 m × 1,93 m. Museu do Prado, Madri

que se tornaria uma nova e importante tradição.

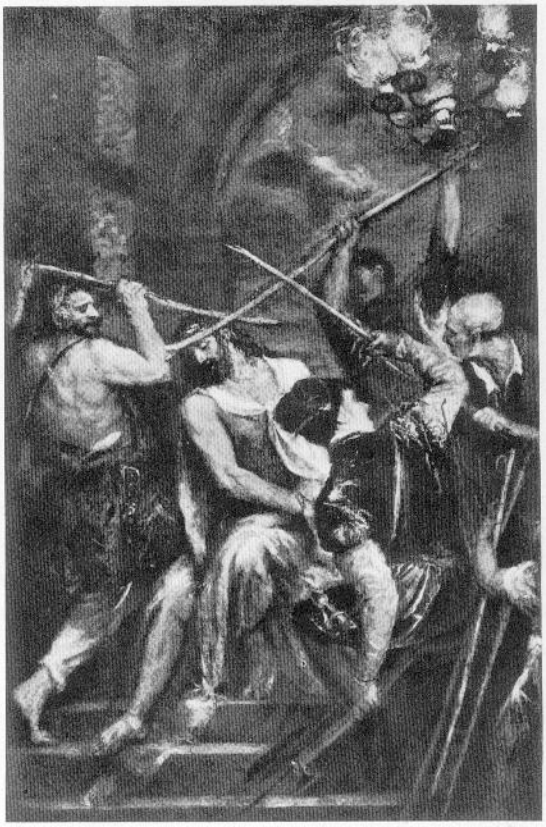
Giorgione morreu antes que pudesse explorar plenamente o mundo lírico e sensual que havia criado em *A Tempestade*, e legou essa tarefa a Ticiano, um artista de dons comparáveis, que foi decisivamente influenciado por Giorgione e dominou a pintura veneziana no meio-século seguinte. A *Bacanal* pintada por Ticiano por volta de 1518 (fig. 221) é francamente pagã, inspirada na descrição de um desses festins feita por um antigo autor. A paisagem, rica em contrastes de tons frios e quentes, tem toda a poesia de Giorgione, mas as figuras são de outro tipo: ativas e musculosas, movem-se com uma alegria jovial que lembra a *Galatéia* de Rafael. A essa altura havia muitas gravuras baseadas em composições de Rafael, e a partir dessas reproduções Ticiano familiarizou-se com o Alto Renascimento italiano. Muitos dos participantes de sua *Bacanal* refletem também a influência da arte clássica. A abordagem que Ticiano faz da Antigüidade, entretanto, é muito diferente da de Rafael; ele visualiza o domínio dos mitos clássicos como parte do mundo natural, habitado não por estátuas animadas, mas por seres de carne e osso. As figuras da *Bacanal* são idealizadas para além da realidade cotidiana, o suficiente para nos convencer que pertencem a uma Idade de Ouro perdida. Convidam-nos a compartilhar seu estado de bem-aventurança, e o fazem de um jeito que



222. Ticiano. *Homem com a Luva.* c. 1520. Óleo sobre tela, 1 m × 0,89 m. Museu do Louvre, Paris

transforma a *Galatéia*, de Rafael, em comparação, numa figura fria e distante.

Além de todas as suas outras realizações, Ticiano era também o maior retratista do século. Seu quadro *Homem com a Luva* (fig. 222), ao contrário da *Mona Lisa* (ver fig. 207), não nos propõe mistérios inquietantes, mas constitui antes uma profunda alusão à individualidade do modelo. Numa pose casual e perdido em seus pensamentos, o jovem parece que absolutamente não se dá conta de nós. A intimidade sonhadora desse retrato, o toque de melancolia que sua atmosfera evoca, e os contornos suaves e sombras profundas dão-lhe um misterioso encanto poético, reminiscente de *A Tempestade*, de Giorgione. Nas mãos de Ticiano, as possibilidades da pintura a óleo — pontos luminosos brilhantes e pastosos, tons escuros que também são transparentes e delicadamente modulados — realizam-se agora em toda a sua plenitude; as pinceladas individuais, antes raramente visíveis, tornam-se cada vez mais livres, de tal forma que os ritmos pessoais da "caligrafia" do artista passam a ser um elemento essencial da obra acabada. Sob esse aspecto, Ticiano parece infinitamente mais "moderno" que Leonardo, Michelangelo ou Rafael.



223. Ticiano. *Cristo Coroado com Espinhos.* c. 1570. Óleo sobre tela, 2,79 m × 1,83 m. Antiga Pinacoteca, Munique

O estilo novo e explícito de *Homem com a Luva* é levado aos seus limites no *Cristo Coroado com Espinhos* (fig. 223), uma obra-prima da maturidade de Ticiano. As sombras que emergem da semi-obscuridade agora consistem totalmente de luz e cor; apesar da intensidade do empastamento, as superfícies mais luminosas perderam todo vestígio de solidez material e parecem translúcidas, como se iluminadas a partir de seu interior. Em resultado, a violência da ação física foi milagrosamente suspensa. O que permanece em nossa mente não é o drama, mas a estranha atmosfera de serenidade — engendrada por um profundo sentimento religioso.

Maneirismo e outras tendências

O que aconteceu após o Alto Renascimento? Há cerca de cinqüenta anos, a resposta teria sido: o Renascimento Tardio, que foi dominado por imitadores medíocres dos grandes mestres da geração anterior, perdurando até que surgisse o estilo Barroco, no final do século. Hoje, vemos mais positivamente os artistas que chegaram à maturidade após 1520, mas temos, entretanto, que chegar a um acordo quanto a um nome para os 75 anos que separam o Alto Renascimento do Barroco. Qualquer rótulo irá significar que o período teve um estilo, e ninguém foi ainda capaz de definir tal estilo. Mas, se não havia um estilo exclusivo, por que razão deveria o período entre 1525 e 1600 ser visto como um período? Talvez a dificuldade possa ser resolvida se o considerarmos como uma época de crise que deu origem a várias tendências que rivalizavam entre si, e não a um ideal dominante — ou como uma época cheia de contradições internas, especialmente fascinante para nós devido às grandes semelhanças com o nosso presente.

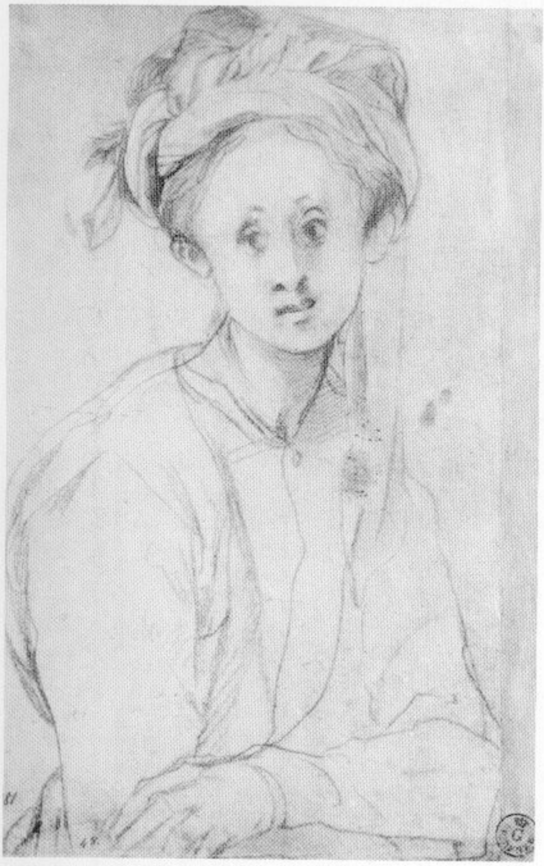
PINTURA

Entre essas tendências, a mais discutida atualmente é o *Maneirismo*. O alcance e a significação do termo continuam problemáticos: seu significado original era preconceituoso e sarcástico, designando um grupo de pintores de Roma e Florença cujo estilo conscientemente "artificial" derivava de certas características de Rafael e Michelangelo. Mais recentemente, o formalismo frio de sua obra foi reconhecido como parte de um movimento mais amplo que situava a "visão interior", conquanto subjetiva e fantástica, acima da idêntica autoridade da natureza e dos antigos. Seus primeiros sinais aparecem um pouco antes de 1520 na obra de alguns jovens pintores de Florença. Por volta de 1521, Rosso Fiorentino, o mais excêntrico membro desse grupo, expressou a nova atitude com plena convicção em sua obra *A Descida da Cruz* (fig. 226). Não estávamos preparados para o impacto provocado por essa teia araneiforme que se expande contra um céu escuro. Embora agitadas, as figuras são também rígidas, como se congeladas pela súbita rajada de um vento glacial; até as roupagens têm planos de pouca elasticidade e extremidades abruptas; as cores ácidas e a luz brilhante, mas irreal, reforçam a atmosfera de pesadelo da cena. Aqui está algo que equivale a uma revolta contra o equilíbrio clássico da arte do Alto Renascimento — um estilo visionário profundamente inquietante e voluntarioso, que reflete uma ansiedade cujas raízes são bastante profundas.

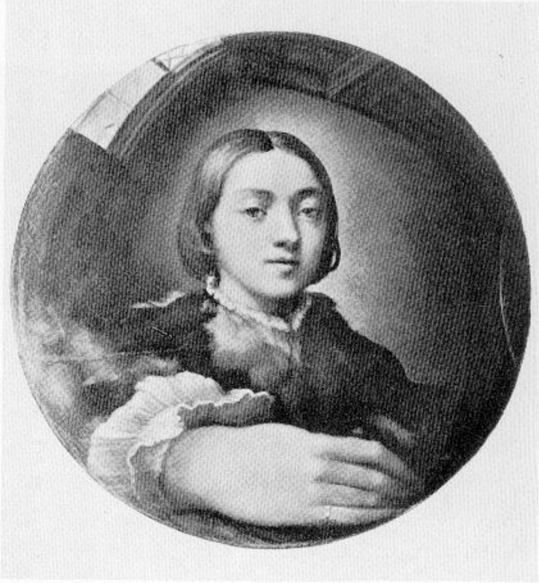
Pontormo; Parmigianino

Pontormo, amigo de Rosso, tinha uma personalidade igualmente estranha. Tímido e introspectivo, ele se trancava em seus aposentos por semanas a fio, inacessível até mesmo aos amigos. Seus desenhos de uma sensibilidade maravilhosa, como o *Estudo de Uma Jovem* (fig. 224), refletem bem essas facetas de seu caráter; o modelo, cujo olhar contempla tristemente o espaço, parece recuar diante do mundo exterior, como se marcado por alguma experiência dolorosa e semilembrada.

Esse estilo "anticlássico" de Rosso e Pontormo, a primeira fase do Maneirismo, foi em breve substituído por outro aspecto do movimento. Esse era menos abertamente anticlássico, menos carregado de emoção subjetiva, mas igualmente distante do mundo estável e cheio de certezas do Alto Renascimento. O *Auto-Retrato* de Parmigianino (fig. 225), não sugere qualquer perturbação psicológica; o artista tem um aspecto meigo, e está bem vestido, envolto por um sutil esfumado

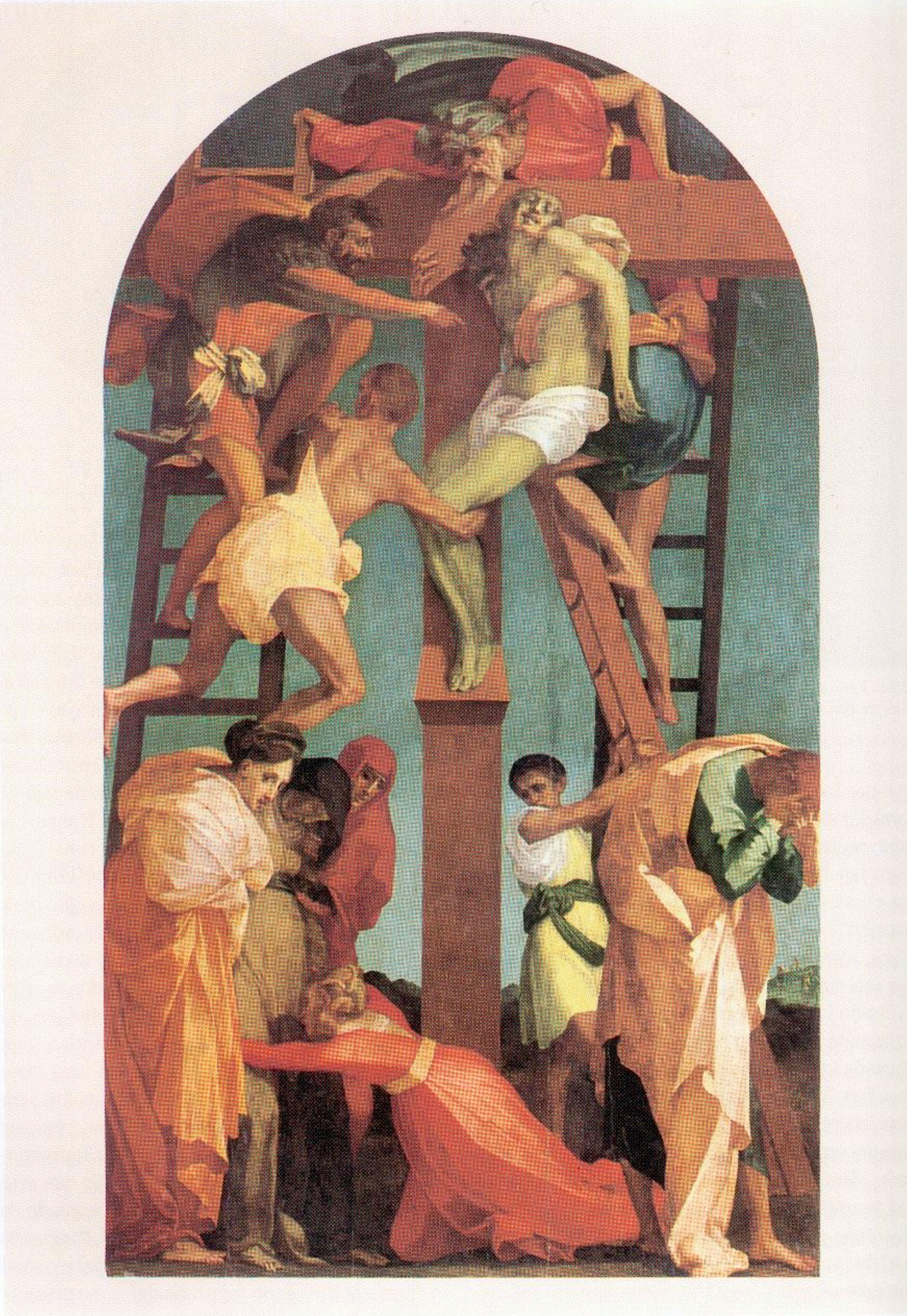


224. Pontormo. *Estudo de uma Jovem.* c. 1526. Sangüínea. Galeria dos Ofícios, Florença

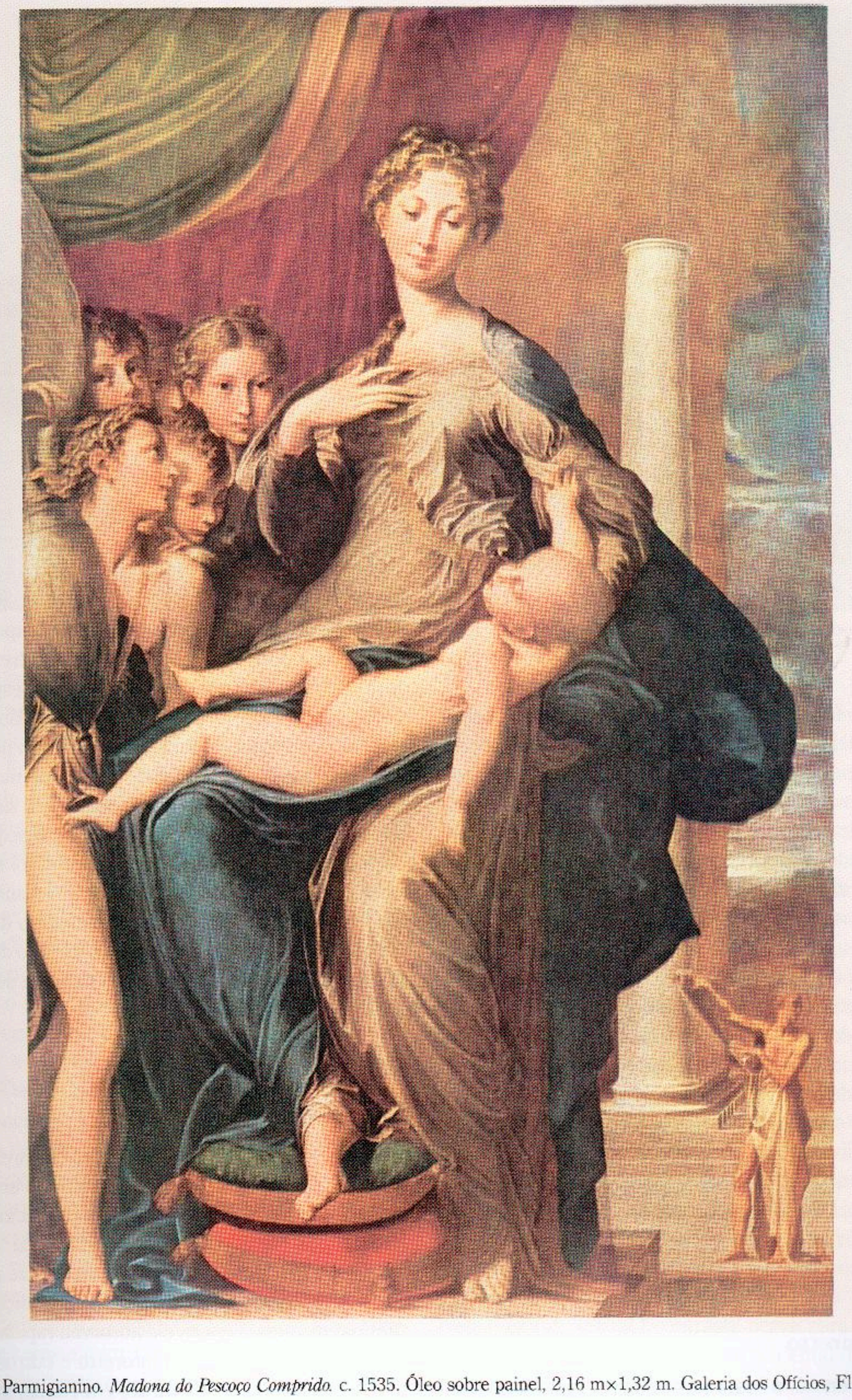


225. Parmigianino. *Auto-Retrato.* 1524. Óleo sobre painel, diâmetro: 0,24 m. Museu de História da Arte, Viena

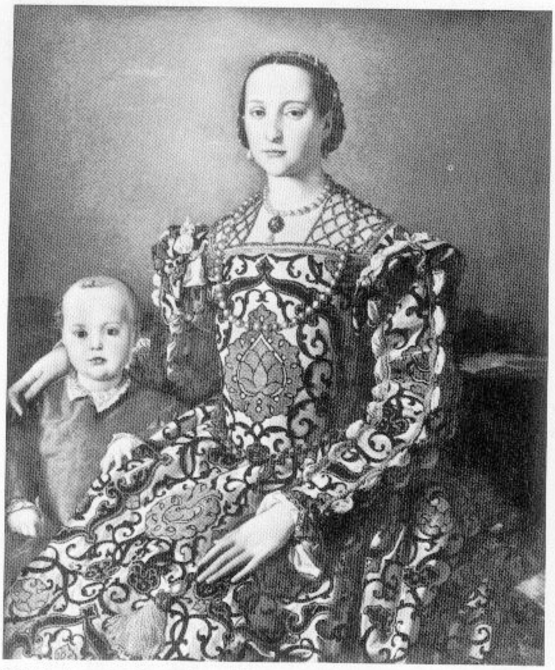
que nos faz lembrar de Leonardo. As distorções também são objetivas e não arbitrárias, pois o retrato registra o que Parmigianino via ao olhar-se num espelho convexo. No entanto, por que estaria ele tão fascinado por essa visão "através do espelho"? Os pintores anteriores, como Jan van Eyck, que tinham utilizado o mesmo recurso como um complemento à sua observação, haviam "filtrado" as distorções (como na fig. 170), exceto quando a imagem refletida no espelho era contrastada com uma visão direta da mesma cena (ver figs. 171 e 172). Parmigianino, porém, substitui sua pintura pelo próprio espelho, usando até mesmo um painel convexo especialmente preparado. Será que ele pretendia mostrar que não existe uma realidade única e "correta", e que a distorção é tão natural quanto a aparência normal das coisas? Caracteristicamente, seu desprendimento científico logo transformou-se em seu extremo oposto. Conta-nos Vasari que Parmigianino, próximo ao final de sua breve carreira (ele morreu em 1540, aos 37 anos), estava obcecado pela alquimia e tornara-se um homem "barbudo, de longos cabelos, desleixado e quase um selvagem". Certamente sua estranha imaginação é evidente em sua obra mais famosa, a *Madona do Pescoço Comprido* (fig. 227), pintada logo após ele ter retornado a Parma, sua cidade natal, depois de uma permanência de vários anos em Roma. Ele ficara profundamente impressionado com a graciosidade rítmica de Rafael (comparar com fig. 218), mas transformou as figuras do velho mestre em um novo e extraordinário gênero: seus membros, alongados e com a suavidade do marfim, movem-se com um langor sem esforços, corporificando um ideal de beleza tão distante da natureza quanto qualquer figura bizantina. Seu cenário é igualmente arbitrário, com uma série de colunas gigantescas — e aparentemente sem sentido — que surgem, algo indistintamente, por trás da pequena figura de um profeta; Parmigianino parece determinado a não permitir que avaliemos qualquer coisa, nessa pintura, segundo os padrões da experiência comum. Aqui chegamos bem perto daquele estilo "artificial" para o qual o termo Maneirismo foi originalmente cunhado.



226. Rosso Fiorentino. *A Descida da Cruz*. 1521. Óleo sobre painel, 3,35 m × 1,95 m. Pinacoteca de Volterra, Itália



227. Parmigianino. *Madona do Pescoço Comprido.* c. 1535. Óleo sobre painel, 2,16 m×1,32 m. Galeria dos Ofícios, Florença



228. Agnolo Bronzino. *Eleanora de Toledo e seu Filho Giovanni de Medici*. c. 1550. Óleo sobre tela, 1,15 m × 0,96 m. Galeria dos Ofícios, Florença

A *Madona do Pescoço Comprido* é uma visão da perfeição sobrenatural, e sua fria elegância não é menos instigante que a violência da *Descida* de Rosso.

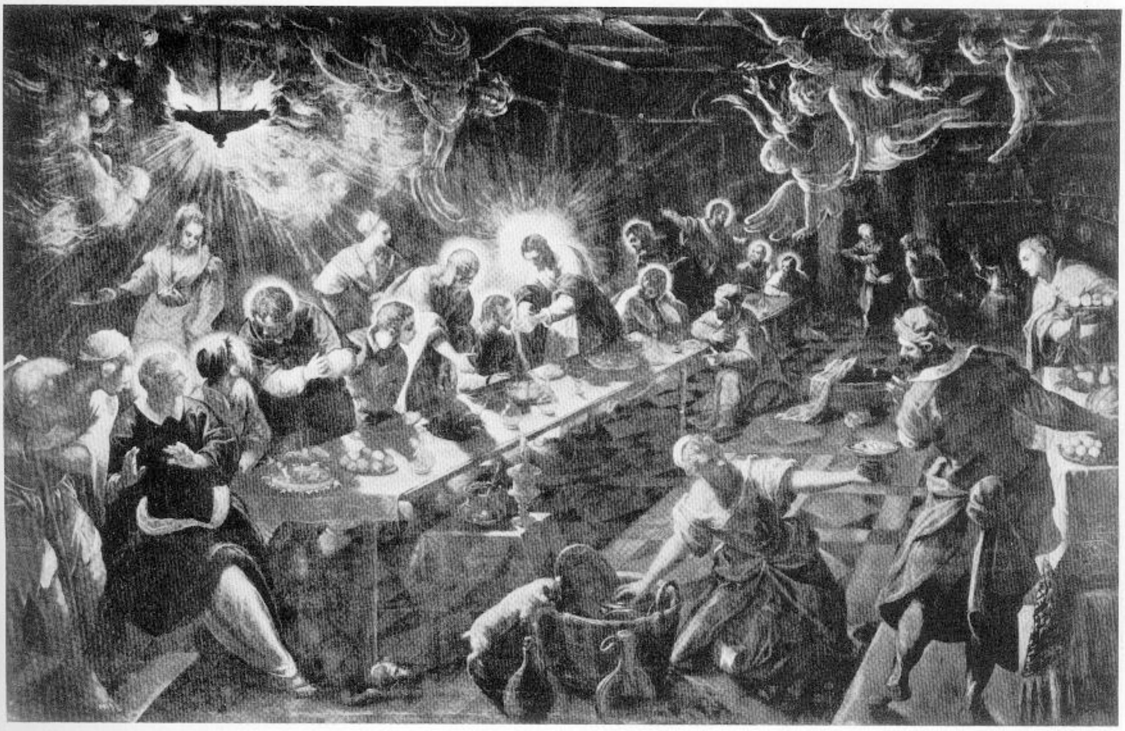
Vinculada a um gosto sofisticado e até mesmo refinado, a fase "elegante" do Maneirismo italiano atingiu particularmente os mecenas aristocráticos como o grande duque da Toscana e o Rei Francisco I da França, tornando-se logo internacional (ver fig. 247). O estilo produziu esplêndidos retratos, como o de Eleanora de Toledo, esposa de Cosimo I de Medici, feito por Agnolo Bronzino, pintor da corte de Cosimo (fig. 228). O modelo, aqui, aparece como membro de uma nobre casta social, e não como uma personalidade individual; congelada em imobilidade por trás da barreira de suas roupas profusamente adornadas, Eleanora parece mais próxima à *Madona*, de Parmigianino — compare-se, por exemplo, as mãos — do que a uma figura de carne e osso.

Tintoretto

Em Veneza, o Maneirismo só apareceu próximo aos meados do século. Seu representante principal, Tintoretto, era um artista de energia e inventividade prodigiosas, combinando elementos do Maneirismo "anticlássico" e "elegante" em sua obra. Segundo se afirma, ele queria "pintar como Ticiano e desenhar como Michelangelo", mas sua relação com esses dois mestres, embora suficientemente real, era tão especial quanto a de Parmigianino com Rafael. A última grande obra de Tintoretto, *A Última Ceia* (fig. 229) é também a mais espetacular; nega, de todas as formas possíveis, os valores clássicos da versão que Leonardo pintara do tema (ver fig. 206) quase um século antes. É certo que Cristo ainda ocupa o centro da composição, mas agora a mesa está colocada em ângulo reto com relação ao plano do quadro, de tal forma que sua pequena figura à meia-distância só é identificável pela auréola brilhante. Tintoretto colocou a cena em um contexto cotidiano, enchendo-a de espectadores, recipientes para alimentos e bebidas e animais domésticos. Isso, no entanto, presta-se apenas a estabelecer um contraste dramático entre o natural e o sobrenatural, pois há também espectadores celestiais — a fumaça da ardente lâmpada a óleo transforma-se milagrosamente em nuvens de anjos que convergem para Cristo no momento exato em que Ele oferece Seu corpo e sangue, sob a forma de pão e vinho, a Seus Discípulos. A principal preocupação de Tintoretto foi tornar visível a instituição da Eucaristia, a transubstanciação do alimento terreno em alimento divino; ele pouco se interessa pelo drama humano da traição de Judas (a minúscula figura na parte de trás, ao lado esquerdo da mesa).

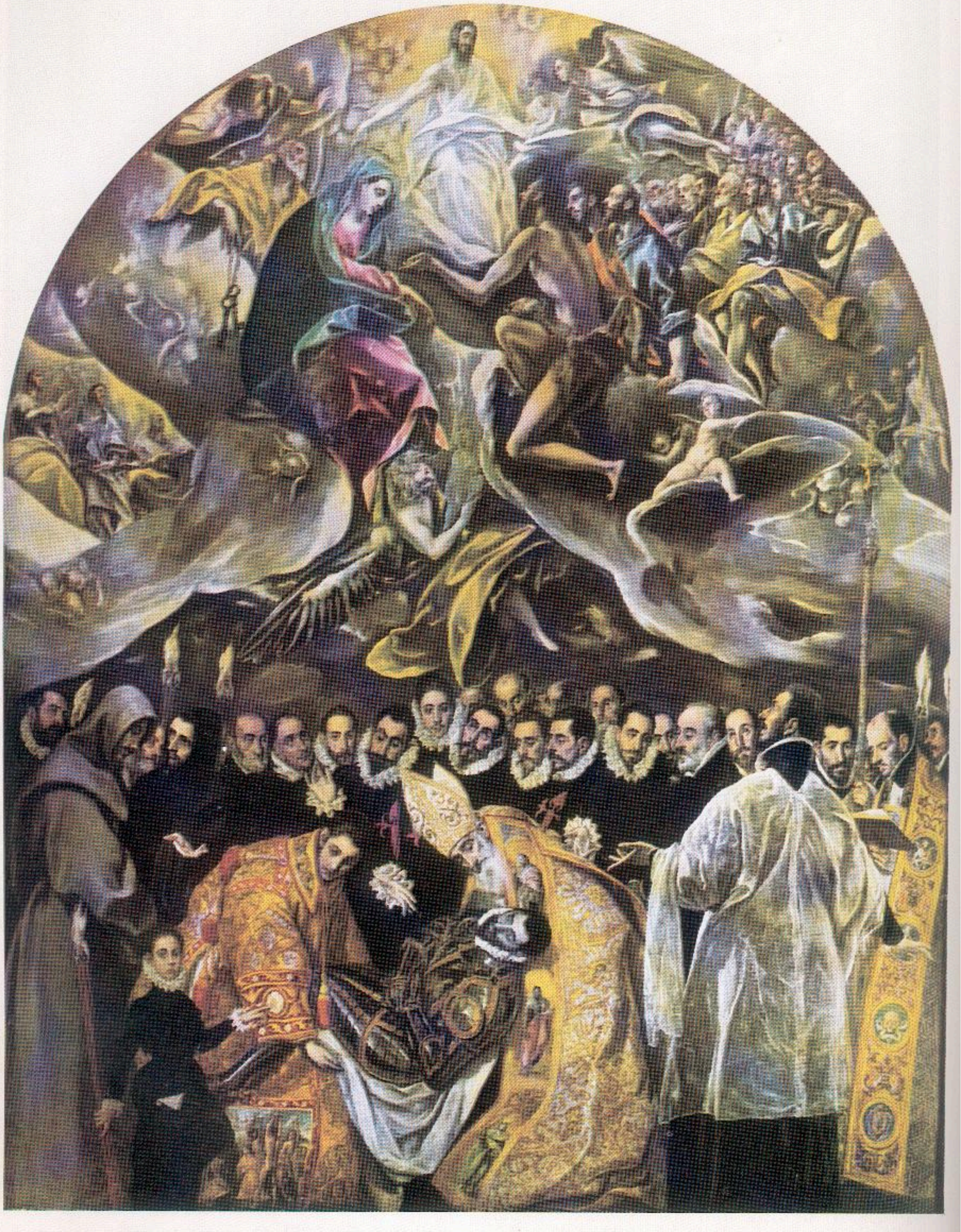
El Greco

O último — e talvez o maior — dos pintores maneiristas também fez o seu aprendizado em Veneza. Domenicos Theotocopoulos, conhecido por El Greco, veio de Creta. É possível que tenha feito seus estudos iniciais com um mestre local, ainda trabalhando sob influência da tradição bizantina, mas em Veneza ele absorveu rapidamente as lições de Ticiano, Tintoretto e outros pintores venezianos. Mais tarde, em Roma, veio a



229. Tintoretto. *A Última Ceia*. 1592-94. Óleo sobre tela, 3,65 m×5,69 m. San Giorgio Maggiore, Veneza

conhecer a arte de Michelangelo, de Rafael e dos principais maneiristas italianos. Em 1576-77 foi para a Espanha, estabelecendo-se em Toledo pelo resto de sua vida. No entanto, continuou sendo um estranho em sua nova pátria; embora o clima espiritual da Contra-Reforma, especialmente intenso na Espanha, possa explicar o emocionalismo exaltado de sua obra madura, seu estilo já estava formado antes da chegada a Toledo. Ele também nunca esqueceu sua formação bizantina — até o final de sua carreira assinou suas obras em grego. Dentre as obras encomendadas a El Greco, a maior e mais resplandecente é *O Enterro do Conde Orgaz* (fig. 230); a enorme tela rende homenagem a um benfeitor medieval da Igreja, tão devoto que Santo Estêvão e Santo Agostinho apareceram milagrosamente em seus funerais, para baixarem o corpo ao túmulo. El Greco representa o enterro como um evento contemporâneo, retratando grande parte da nobreza e clero locais entre os espectadores; o próprio Ticiano dificilmente o excederia na esplêndida exibição de cores e texturas das vestes e da armadura. Imediatamente acima, a alma do conde (uma pequena e nebulosa figura, como os anjos de *A Última Ceia* de Tintoretto) é levada ao Céu por um anjo. A assembléia celeste que ocupa a metade superior do quadro foi pintada de forma bem diferente da metade inferior: todas as formas — nuvens, membros, panejamentos — fazem parte do movimento vertiginoso e flamejante em direção à figura distante de Cristo. Aqui, mais ainda que na arte de Tintoretto, os diferentes aspectos do Maneirismo fundem-se numa única visão extática. Como uma enorme janela, a tela ocupa toda uma parede dessa capela, de tal forma que, para podermos admirar a metade superior, é necessário que olhemos bem para cima, o que não se consegue sem algum esforço. O violento escorço de El Greco é calculado para criar a ilusão de um espaço infinito acima, enquanto as figuras em primeiro plano parecem estar em um palco (observe-se que seus pés estão cortados pelo enquadramento). A tarefa de El Greco pode ser comparada à de Masaccio em seu mural da *Trindade* (ver fig. 195). O contraste serve para avaliar a dinâmica evolução da arte ocidental desde o início do Pré-Renascimento.

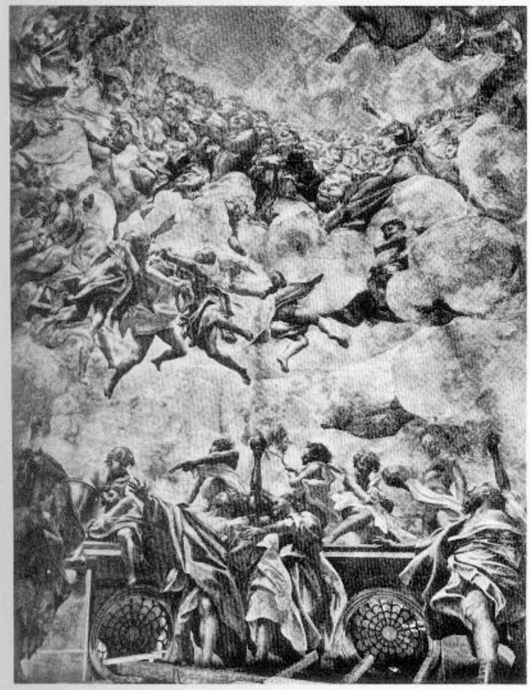


230. El Greco. *O Enterro do Conde Orgaz*. 1586. Óleo sobre tela, 4,87 m×3,60 m. Santo Tomé, Toledo, Espanha

Proto-Barroco: Correggio

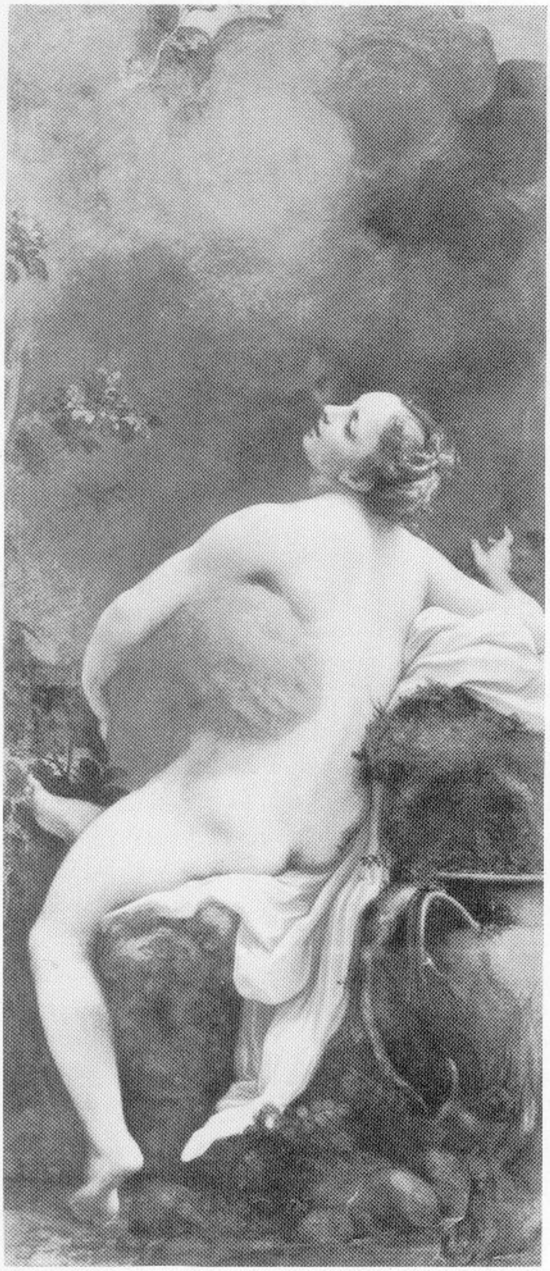
Se o Maneirismo gerou as personalidades que atualmente parecem bastante "modernas" — a fama de El Greco é atualmente maior do que nunca — sua influência não foi inconteste no século XVI. Uma outra tendência que também surgiu por volta de 1520 antecipava tantas características do estilo Barroco que poderíamos chamá-la de Proto-Barroco. Seu representante principal, Correggio, era um pintor excepcionalmente talentoso que passou a maior parte de sua breve carreira em Parma. Absorveu a influência de Leonardo e dos pintores venezianos e, posteriormente, de Michelangelo e Rafael, mas o ideal de equilíbrio clássico desses artistas não o atraía. Sua arte é cheia de um movimento contínuo e impulsivo que flui pela composição e leva consigo as figuras. Sua obra de maiores dimensões, o afresco da Assunção da Virgem na cúpula da Catedral de Parma (fig. 231) é uma obra-prima de perspectiva ilusionista, um vasto e luminoso espaço repleto de figuras esvoaçantes. Embora essas se movam com uma facilidade tão vigorosa que a força da gravidade não parece aplicar-se a elas, trata-se de seres saudáveis e ativos, de carne e osso, e não de espíritos desencarnados, francamente deliciados com a ausência de gravidade. Para Correggio, havia pouca diferença entre o êxtase físico e o espiritual, como percebemos ao comparar *A Assunção da Virgem* com *Júpiter e Io* (fig. 232), uma das telas de uma série que ilustra os Amores dos Deuses Clássicos. A ninfa, desfalecendo ao ser abraçada por um Júpiter com forma de nuvem, tem um parentesco direto com os anjos exultantes do afresco. Um esfumado que lembra Leonardo, em combinação com um senso veneziano de cor e textura criam um efeito de requintada voluptuosidade que supera em muito a *Bacanal*, de Ticiano (ver fig. 221). Correggio não teve sucessores imediatos, nem exerceu qualquer influência duradoura sobre a arte de seu século, mas por volta de 1600 sua obra começou a ser amplamente apreciada. No século e meio subseqüente, ele foi admirado como um artista da mesma estatura de Rafael e Michelangelo — enquanto os maneiristas, antes tão importantes, foram em grande parte esquecidos.

231. Correggio. *A Assunção da Virgem* (detalhe). c. 1525. Afresco. Cúpula da Catedral de Parma

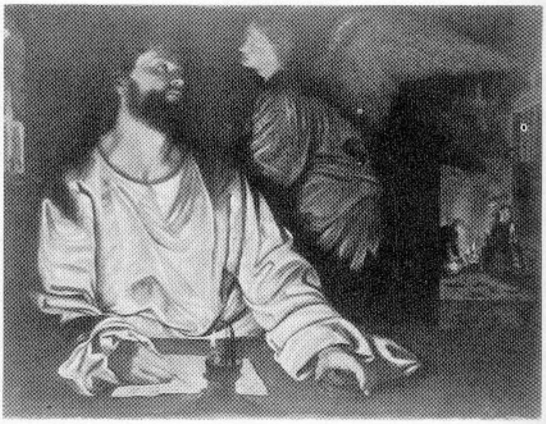


Realismo: Savoldo; Veronese

Uma terceira tendência na pintura italiana do século XVI deve ser associada às cidades ao longo da faixa norte da planície lombarda, como, por exemplo, Bréscia e Verona. Alguns artistas daquela região trabalhavam num estilo baseado em Giorgione e Ticiano, mostrando, porém, um maior interesse pela realidade cotidiana. Um dos primeiros e mais interessantes desses realistas italianos do Norte foi Girolamo Savoldo, de Bréscia, cujo *São Mateus* (fig. 233) deve ser contemporâneo da *Madona do Pescoço Comprido* de Parmigianino. A maneira fluida e generosa de pintar reflete a influência dominante de Ticiano, embora o grande mestre veneziano jamais tivesse colocado o Evangelista num ambiente tão acentuadamente doméstico. A cena simples ao fundo mostra que o meio social do santo é de fato humilde e torna a presença do anjo duplamente milagrosa. Essa tendência de visualizar os acontecimentos sagrados em meio a edifícios



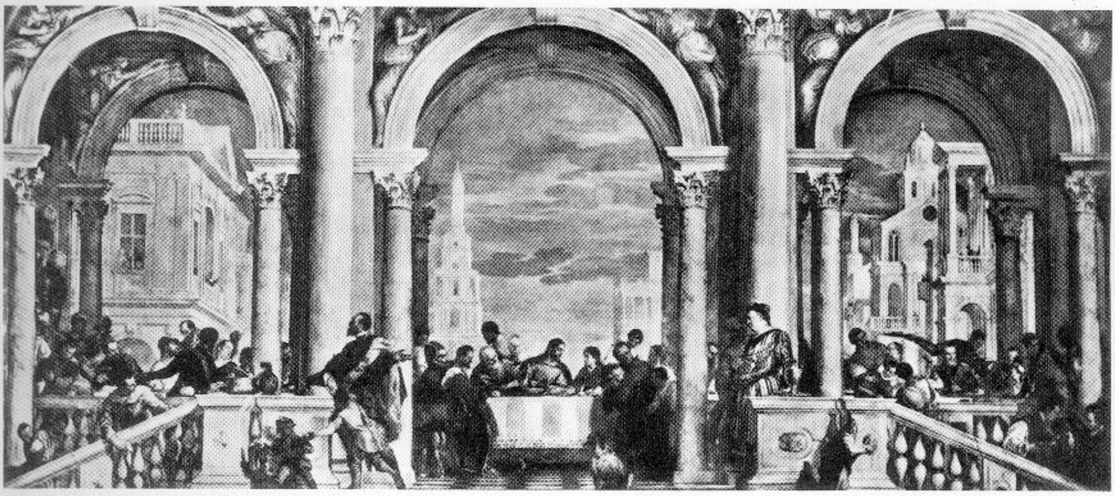
232. Correggio. *Júpiter e Io*. c. 1532. Óleo sobre tela, 1,60 m×0,70 m. Museu de História da Arte, Viena



233. Girolamo Savoldo. *São Mateus*. c. 1535. Óleo sobre tela, 0,93 m×1,24 m. Museu Metropolitano de Arte, Nova York (Marquand Fund, 1912)

prestes a desmoronar e pessoas de aspecto humilde tinha sido uma característica do Gótico Tardio; Savoldo deve tê-la ido buscar nessa fonte. A iluminação noturna também lembra as pinturas setentrionais, como *A Natividade* de Geertgen tot Sint Jans (ver fig. 175). Mas a principal fonte de iluminação no painel de Geertgen é o resplendor do Cristo Menino, enquanto Savoldo usa uma simples lâmpada a óleo para obter o mesmo efeito de intimidade e magia.

Na obra de Paolo Veronese, o realismo do norte da Itália assume o esplendor de um espetáculo suntuoso. Tendo feito o seu aprendizado em Verona, sua cidade natal, Veronese tornou-se, depois de Tintoretto, o mais importante pintor de Veneza; embora seus estilos fossem visceralmente diferentes, ambos obtiveram a aceitação do público. O contraste evidencia-se de forma extraordinária ao compararmos *A Última Ceia* de Tintoretto (ver fig. 229) com o *Cristo na Casa de Levi* de Veronese (fig. 234), que aborda um tema semelhante. Veronese evita qualquer referência ao sobrenatural; à primeira vista, a pintura parece uma obra do Alto Renascimento, nascida com cinqüenta anos de atraso. No entanto, algo de essencial está ausente — a concepção idealista e elevada do homem, que está na base da obra dos mestres do Alto Renascimento. Veronese pinta um banquete suntuoso, uma verdadeira festa para os olhos, mas não "a intenção da alma humana". Nem podemos saber ao certo qual episódio da vida de Cristo ele pretendia originalmente pintar, pois o título atual dessa tela só foi dado depois de Veronese ter sido intimado a apresentar-se perante um tribunal religioso sob a acusação de ter enchido sua pintura de "bufões... e semelhantes vulgaridades", inadequados ao seu caráter sacro. A recusa obstinada de Ve-



234. Paolo Veronese. *Cristo na Casa de Levi*. 1573. Óleo sobre tela, 5,53 m×12,80 m. Academia, Veneza

ronese em admitir a justiça da acusação, sua insistência em defender seu direito de introduzir pormenores diretamente observados, embora "impróprios", e sua indiferença para com o tema da pintura são decorrentes de uma atitude tão manifestamente "extrovertida" que só veio a obter aceitação geral no século XIX. O domínio do pintor, Veronese parece dizer, é todo o universo visível, no qual ele não reconhece nenhuma autoridade além da que lhe é ditada pelos seus sentidos.

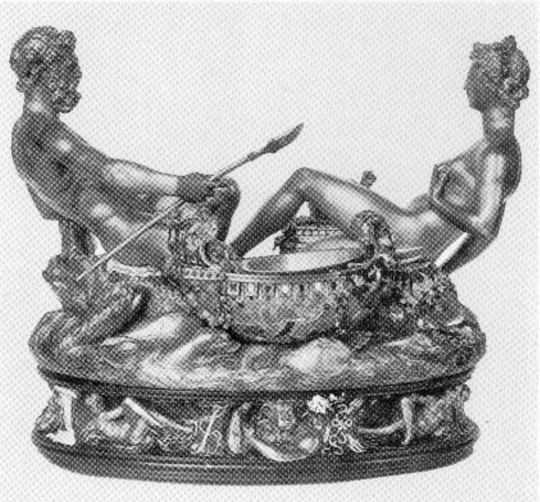
ESCULTURA

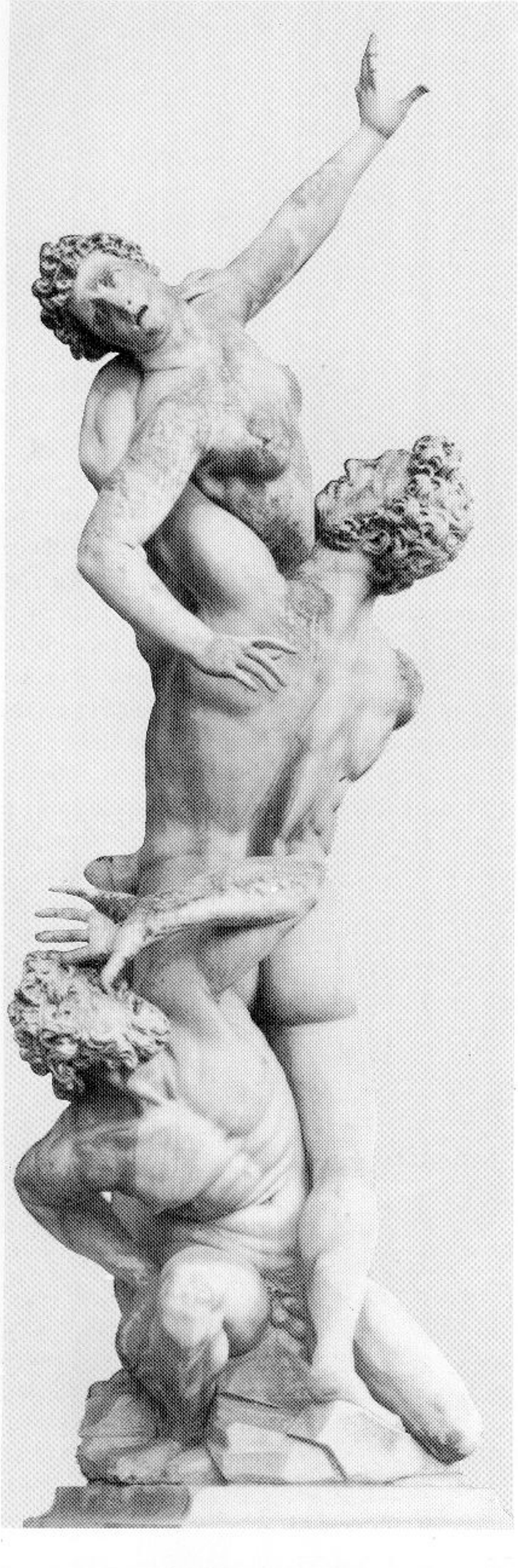
Cellini; Bologna

Os escultores italianos do final do século XVI não realizaram uma obra comparável à dos pintores. Talvez a personalidade dominadora de Michelangelo tenha desencorajado os novos talentos nesse campo, mas a escassez de novas incumbências desafiadoras é uma razão mais aceitável. De qualquer modo, a fase anticlássica do Maneirismo, representada pelo estilo de Rosso e Pontormo, não tem equivalente na escultura.

A fase "elegante", a segunda do Maneirismo, aparece entretanto em incontáveis exemplos escultóricos. O representante mais conhecido desse estilo é Benvenuto Cellini, o ourives e escultor florentino que deve grande parte de sua fama à sua picaresca autobiografia. O saleiro de ouro para o Rei Francisco I da França (fig. 235), a única dentre as obras principais de Cellini que escapou da destruição, mostra bem as virtudes e limitações de sua arte. Armazenar condimentos é, obviamente, a menor das funções dessa peça extravagante. Como o sal vem do mar, e a pimenta da terra, Cellini colocou o saleiro em forma de barco sob a proteção de Netuno, enquanto a pimenta, colocada em um minúsculo arco de triunfo no lado oposto, é guardada por uma personificação da Terra. Ao redor da base, há figuras que representam as quatro estações do ano e as quatro partes do dia. Todo o objeto reflete,

235. Benvenuto Cellini. *Saleiro de Francisco I*. 1539-43. Ouro e esmalte. 0,26m×0,33 m. Museu de História da Arte, Viena





então, o significado cósmico dos túmulos da família Medici (comparar com fig. 213), mas nessa escala mínima, a seqüência de eventos criada por Cellini transforma-se em uma fantasia jovial; ele pretende nos impressionar com seu engenho e destreza e encantar-nos com a graciosidade de suas figuras. A significação alegórica da composição não passa de um pretexto para essa exibição de virtuosismo.

Cellini e os outros italianos a serviço de Francisco I transformaram o Maneirismo no estilo dominante na França em meados do século XVI, e sua influência foi muito além dos limites da corte real. É provável que tenha alcançado um jovem e talentoso escultor do Douai, Jean de Boulogne, que foi para a Itália por volta de 1555, com o objetivo de ampliar o seu aprendizado, lá permanecendo com o nome italianizado de Giovanni Bologna, o mais importante escultor de Florença durante o último terço do século. Seu grupo em mármore, *O Rapto da Sabina* (fig. 236), em tamanho maior que o natural, obteve um reconhecimento especial e ainda ocupa um lugar de honra próximo ao Palazzo Vecchio. Na verdade, o artista não planejou o grupo com nenhum tema específico em mente, a não ser calar os críticos que duvidavam de sua capacidade de esculpir obras monumentais em mármore. Optou pelo que lhe parecia a proeza mais difícil de realizar, três figuras de personalidades contrastantes, unidas pelo esforço de uma ação em comum. Suas identidades tornaram-se objeto de debates entre os *connaisseurs* da época, que finalmente fixaram-se no título *O Rapto da Sabina*, por considerá-lo o mais adequado. Aqui temos, então, outro artista reservado quanto ao tema, embora seu desinteresse tivesse um motivo diferente do de Veronese. A tarefa que Giovanni Bologna impôs a si próprio era a de esculpir no mármore uma composição em grande escala que deveria ser vista não apenas de um lado, mas de todos; isso, até então, só havia sido tentado em bronze, e em escala muito menor (ver fig. 189). Ele resolveu esse problema puramente formal, mas só conseguiu fazê-lo excluindo o seu grupo

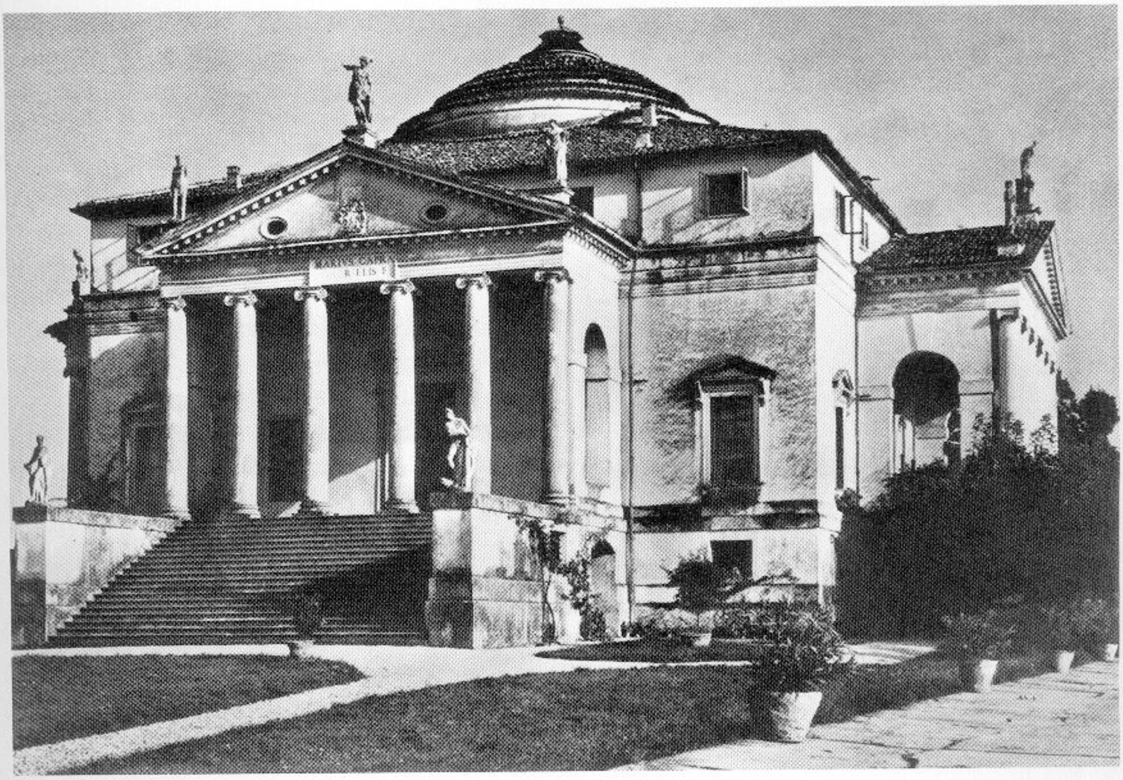
236. Giovanni Bologna. *O Rapto da Sabina*. Concluído em 1533. Mármore, altura: 4,11 m. Loggia dei Lanzi, Florença do universo da experiência humana. Essas figuras, num movimento espiral ascendente que as faz parecer presas no interior de um cilindro alto e estreito, executam um exercício coreográfico bem conhecido, cujo significado emocional permanece obscuro. Admiramos sua disciplina, mas não encontramos vestígios de um *pathos* autêntico.

ARQUITETURA

Palladio

A maior parte da arquitetura do século XVI quase nada tem de maneirista. De fato, a obra de Andrea Palladio — depois de Michelangelo, o mais importante arquiteto do período — não foge à tradição do teórico e humanista Leone Battista Alberti (ver p. 195). Embora sua carreira tenha-se desenvolvido em Vicenza, sua cidade natal não muito distante de Veneza, suas construções e escritos teóricos logo lhe grangearam renome internacional. Segundo Palladio, a arquitetura deve reger-se pela razão e por certas regras universais que foram exemplificadas à perfeição pelos edifícios construídos na Antigüidade. Ele compartilhava, então, o ponto de vista básico de Alberti, e sua inquebrantável fé no significado cósmico das proporções numéricas. Diferiam no modo como cada qual relacionava a teoria à prática. Com Alberti, essa relação havia sido livre e flexível, enquanto Palladio literalmente acreditava que era necessário colocar em prática aquilo que pregava. Em conseqüência, seu tratado de arquitetura é mais prático que o de Alberti — o que ajuda a explicar seu enorme sucesso — ao passo que suas construções têm uma relação mais direta com suas teorias. Tem-se afirmado, inclusive, que Palladio só projetava aquilo que, em sua opinião, já havia sido sancionado por algum precedente na Antigüidade. Se, quanto ao estilo, os resultados não são necessariamente clássicos, podemos chamá-los de "classicistas" (para indicar um esforço consciente em busca das qualidades clássicas); esse é, na verdade, o termo mais comum, aplicado tanto à obra de Palladio quanto

237. Andrea Palladio. Villa Rotonda, Vicenza, 1567-70



à sua atitude teórica. A Villa Rotonda (fig. 237), um de seus edifícios mais famosos, ilustra perfeitamente o significado do Classicismo. Trata-se de uma aristocrática casa de campo perto de Vicenza, que consiste em um bloco quadrado encimado por uma cúpula; seus quatro lados dão para pórticos idênticos, que têm a forma característica das frontarias dos templos. Alberti definia a igreja ideal como um projeto completamente simétrico e centralizado; Palladio evidentemente encontrou, nos mesmos princípios, a casa de campo ideal. Mas de que modo ele poderia justificar, nesse contexto, o uso de um motivo tão solene quanto a fachada de templo? Por mais estranho que pareça, ele estava convencido de que as casas romanas particulares tinham pórticos como esses (as escavações posteriores provaram que ele estava enganado). Todavia, o uso da fachada de templo não significava, nesse caso, um mero gosto por antigüidades; Palladio provavelmente convenceu-se da legitimidade de seu uso por vê-la como algo desejável, tanto em termos estéticos quanto utilitários. De qualquer modo, os pórticos da Villa Rotonda, em perfeita correlação com as paredes atrás, constituem uma parte orgânica de seu projeto. Emprestam à estrutura um ar de serena dignidade e graça jovial que ainda hoje nos encanta.

O Renascimento no Norte

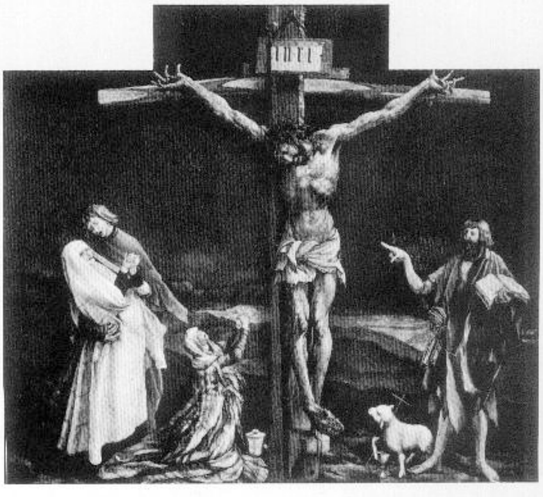
Ao norte dos Alpes, a maioria dos artistas do século XV ficara indiferente às formas e idéias italianas. Desde a época de Robert Campin e dos Van Eycks, eles voltavam-se para Flandres, e não para a Toscana, em busca de liderança. Por volta de 1500, esse isolamento termina abruptamente. Como se um dique se houvesse rompido, a influência italiana flui para o Norte numa corrente que aumenta cada vez mais, e a arte do Renascimento no Norte começa a substituir o Gótico Tardio. Aquele termo é, todavia, de definição bem menos precisa do que Gótico Tardio, que se refere a uma tradição estilística única e claramente reconhecível. A diversidade das tendências ao norte dos Alpes é ainda maior que na Itália, no século XVI. A influência italiana também não proporciona um denominador comum, pois essa influência é, em si mesma, muito diversificada: Pré-Renascimento, Alto Renascimento e Maneirismo, cada qual com alguma variante regional da Lombardia, de Veneza, Florença ou Roma. Seus efeitos, também, podem ser superficiais ou profundos, diretos ou indiretos, específicos ou gerais. Além disso, embora já não fosse dominante, a tradição do Gótico Tardio continuou extremamente viva, e seu encontro com a arte italiana resultou em uma espécie de Guerra dos Cem Anos entre os estilos, que só terminou quando, próximo a 1600, o Barroco surgiu como um movimento internacional. O curso dessa "guerra" foi decisivamente afetado pela Reforma, que teve um impacto muito mais imediato sobre a arte do norte dos Alpes do que sobre a arte italiana. Nosso relato deve, então, ser excessivamente simplificado, enfatizando as fases heróicas da luta em detrimento dos combates menos expressivos.

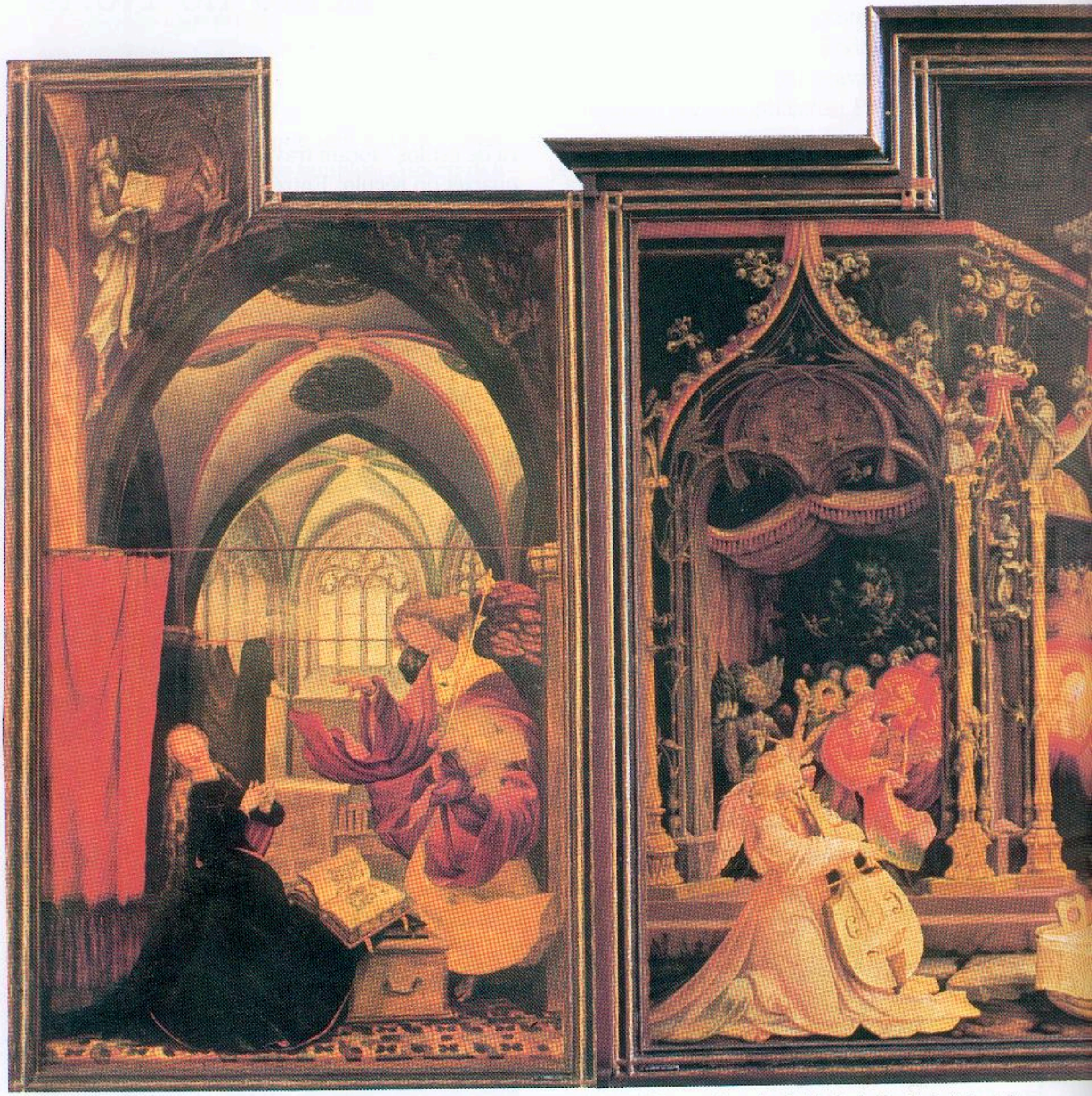
ALEMANHA

Grünewald

Comecemos pela Alemanha, o lugar de origem da Reforma, onde as principais batalhas da "guerra de estilos" foram travadas durante o primeiro quartel do século. Entre 1475 e 1500, esse país produzira mestres tão importantes quanto Schongauer (ver p. 185), mas eles não bastam para nos preparar para a extraordinária explosão de energia criadora que se seguiria. As realizações desse período — comparáveis, por seu brilho e brevidade, ao Alto Renascimento italiano — são avaliadas pelas personalidades contrastantes de seus grandes artistas, Matthias Grünewald e Albrecht Dürer. Ambos morreram em 1528, provavelmente com a mesma idade. Dürer rapidamente adquiriu fama internacional, enquanto Grünewald continuava tão obscuro que seu verdadeiro nome, Mathis Gothart Nithart, só recentemente veio a ser descoberto. Sua fama, como a de El Greco, pertence quase que inteiramente ao nosso século. Na arte setentrional de seu tempo, ele sozinho nos assombra com sua obra principal, o *Retábulo de Isenheim* (figs. 238 e 239), que tem algo da força da Capela Sistina. Pintado em 1509-15 para o mosteiro da Ordem de Santo Antonio de Isenheim, na Alsácia, encontra-se atualmente no museu da cidade vizinha de Colmar. O retábulo tem

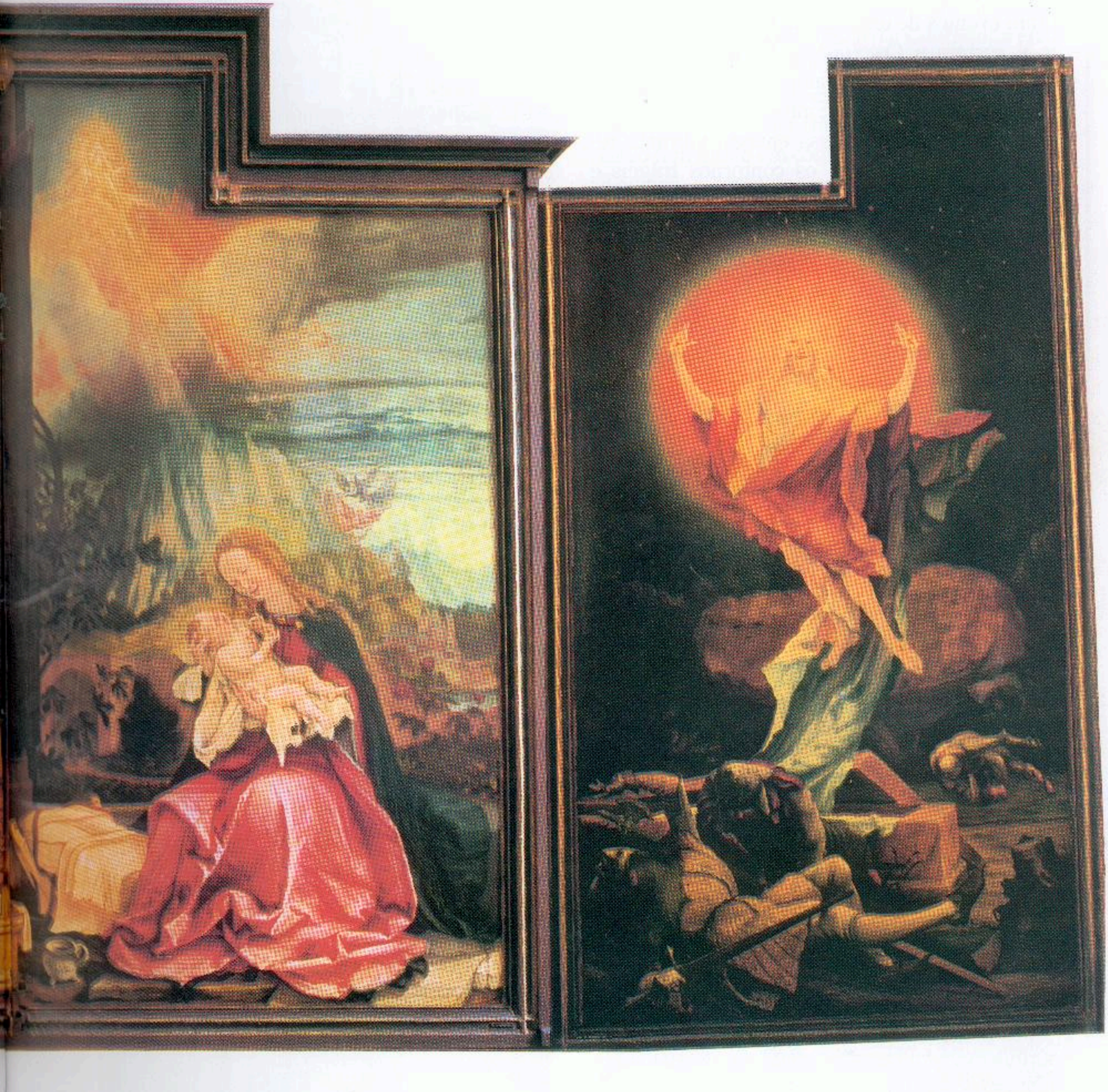
238. Matthias Grünewald. *A Crucificação*, de *Retábulo de Isenheim* (fechado). c. 1509-15. Óleo sobre painel, 2,69 m × 3,07 m. Museu Unterlinden, Colmar





239. Matthias Grünewald. *A Anunciação*; *Virgem e Menino com Anjos*; *A Ressurreição*, do *Retábulo de Isenheim* (aberto). c. 1509-15. Óleo sobre painel; cada painel lateral: 2,69 m×1,42 m; cena central: 2,69 m×3,41 m. Museu Unterlinden, Colmar

três planos, ou "vistas". A primeira, quando todos os volantes estão fechados, mostra a Crucificação (fig. 238) — provavelmente a mais impressionante dentre todas as que já foram pintadas. Em um de seus aspectos, é bastante medieval: a agonia insuportável de Cristo e o sofrimento desesperado da Virgem, de São João e de Maria Madalena evocam imagens religiosas mais antigas, como a *Pietà* de Bonn (ver fig. 148). O corpo na cruz, com seus membros contorcidos, lacerações incontáveis e filetes de sangue, está numa escala heróica que o eleva acima do meramente humano: assim, as duas naturezas de Cristo nos são reveladas. A mesma mensagem é transmitida pelas figuras que o ladeiam: à esquerda, as três testemunhas históricas lamentam o Cristo-homem, enquanto São João Batista, à direita, aponta imperturbavelmente para Ele como



o Salvador. Mesmo o plano de fundo sugere essa dualidade: esse Gólgota não é uma colina nos arredores de Jerusalém, mas uma montanha que se eleva acima de cumes menores. A Crucificação torna-se um evento solitário cuja silhueta recorta-se contra uma paisagem deserta e fantasmagórica e um céu azul-escuro. As trevas cobrem a Terra, de acordo com os Evangelhos, e, no entanto, uma luz brilhante banha o primeiro plano com a força de uma revelação inesperada. Essa união de tempo e eternidade e de realidade e simbolismo confere à *Crucificação* de Grünewald a sua terrível grandiosidade.

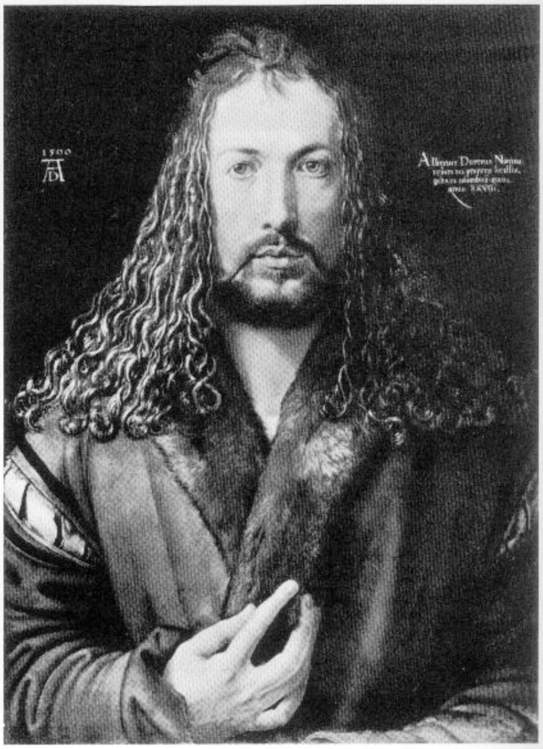
Quando os volantes externos estão abertos, a atmosfera do *Retábulo de Isenheim* transforma-se dramaticamente (fig. 239). Todas as três cenas nessa segunda "visão" — *A Anunciação, Virgem e Menino com Anjos, A Ressurreição* — celebram eventos de um espírito tão exultante quanto é austera a *Crucificação*. O que há de mais extraordinário nesses painéis é o seu senso de movimento — tudo se contorce e gira como se tivesse vida própria. Essa energia vibrante reformulou por completo os contornos frágeis e lanceolados e a concepção angulosa dos panejamentos da arte do Gótico Tardio; as formas de Grünewald são suaves, elásticas e carnudas. Seu uso da luz e da cor mostra uma modificação correspondente: dominando todos os recursos dos grandes mestres flamengos, ele os utiliza com uma ousadia e flexibilidade sem precedentes. Sua escala de cor é extraordinariamente iridescente, e seu alcance só se compara ao dos venezianos. Além disso, sua exploração da luz colorida não encontra qualquer paralelo entre os artistas da época. Nos anjos luminescentes da *Virgem e Menino* e, mais espetacularmente, no resplendor dos matizes de arco-íris do Cristo Ressuscitado, o gênio de Grünewald obteve milagres de uso da luz que ainda hoje não foram superados.

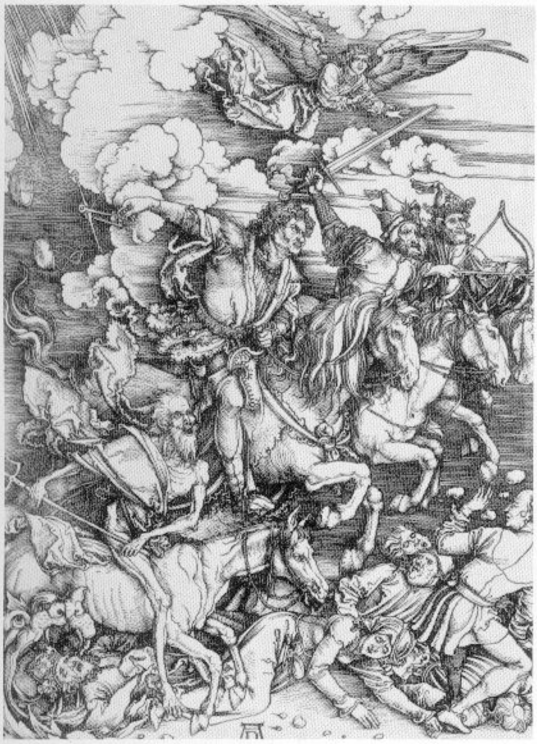
Quanto deve Grünewald à arte italiana? Absolutamente nada, é o que somos tentados a responder. Entretanto, seu aprendizado com o Renascimento não deve ter-se limitado a um único aspecto: seu conhecimento da perspectiva (note-se os horizontes baixos) e a vigorosa forma física de algumas de suas figuras não podem ser explicados pela tradição do Gótico Tardio. Talvez o efeito mais importante que o Renascimento exerceu sobre ele tenha sido psicológico. Sabemos pouco sobre sua carreira, mas aparentemente ele não levou a vida acomodada de um artista-artesão, sujeito às regras de uma corporação à qual pertencesse; foi também arquiteto, engenheiro e empresário, tendo estado a serviço de muitos patronos sem nunca se fixar por muito tempo em lugar algum. Simpatizava com Martinho Lutero (a quem as imagens religiosas desagradavam, por considerá-las "idólatras"), muito embora, como pintor, dependesse da proteção dos mecenas católicos. Em resumo, Grünewald parece ter compartilhado o espírito livre e individualista dos artistas do Renascimento italiano. A ousadia de sua visão pictórica sugere, igualmente, uma confiança em seus próprios recursos. O Renascimento, então, teve um efeito liberalizante sobre ele, mas não alterou a disposição básica de sua imaginação. Pelo contrário, ajudou-o a condensar os aspectos expressivos do Gótico Tardio em um estilo de intensidade e individualidade únicas.

Dürer

Para Albrecht Dürer, o Renascimento teve um significado diferente e mais rico. Ele esteve em Veneza como um jovem viajante, e voltou à sua Nuremberg nativa com uma nova concepção do mundo e do lugar ocupado pelo artista. A fantasia desenfreada da arte de Grünewald era, para ele, "uma árvore selvagem, não podada", que precisava da disciplina dos padrões objetivos e racionais do Renascimento. Assumindo o ponto de vista italiano, segundo o qual as artes plásticas fazem parte das artes liberais, ele adotou também o ideal do artista como um cavalheiro e humanista erudito. Cultivando seu intelecto com rigor, Dürer chegou a dominar uma grande variedade de técnicas e temas. E, sendo o maior impressor da época, exerceu uma grande influên-

240. Albrecht Dürer. *Auto-Retrato*. 1500. Painel, 0,66 m × 0,49 m. Pinacoteca, Munique





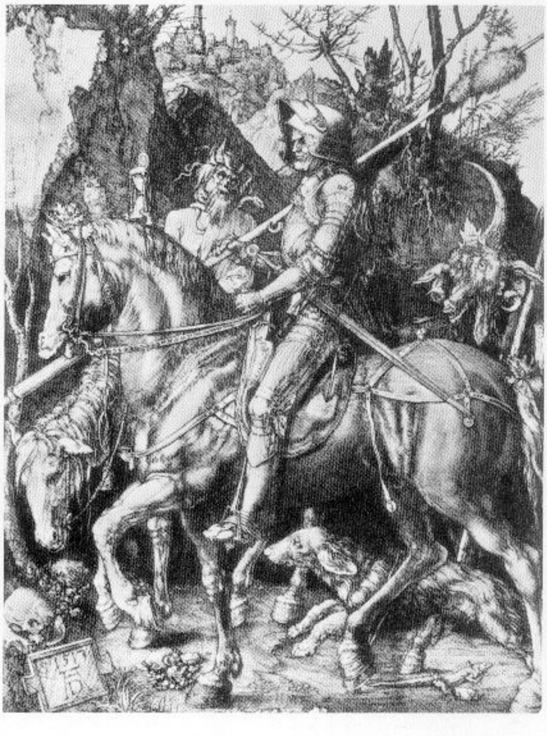
241. Albrecht Dürer. *Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse*. c. 1497-98. Xilogravura

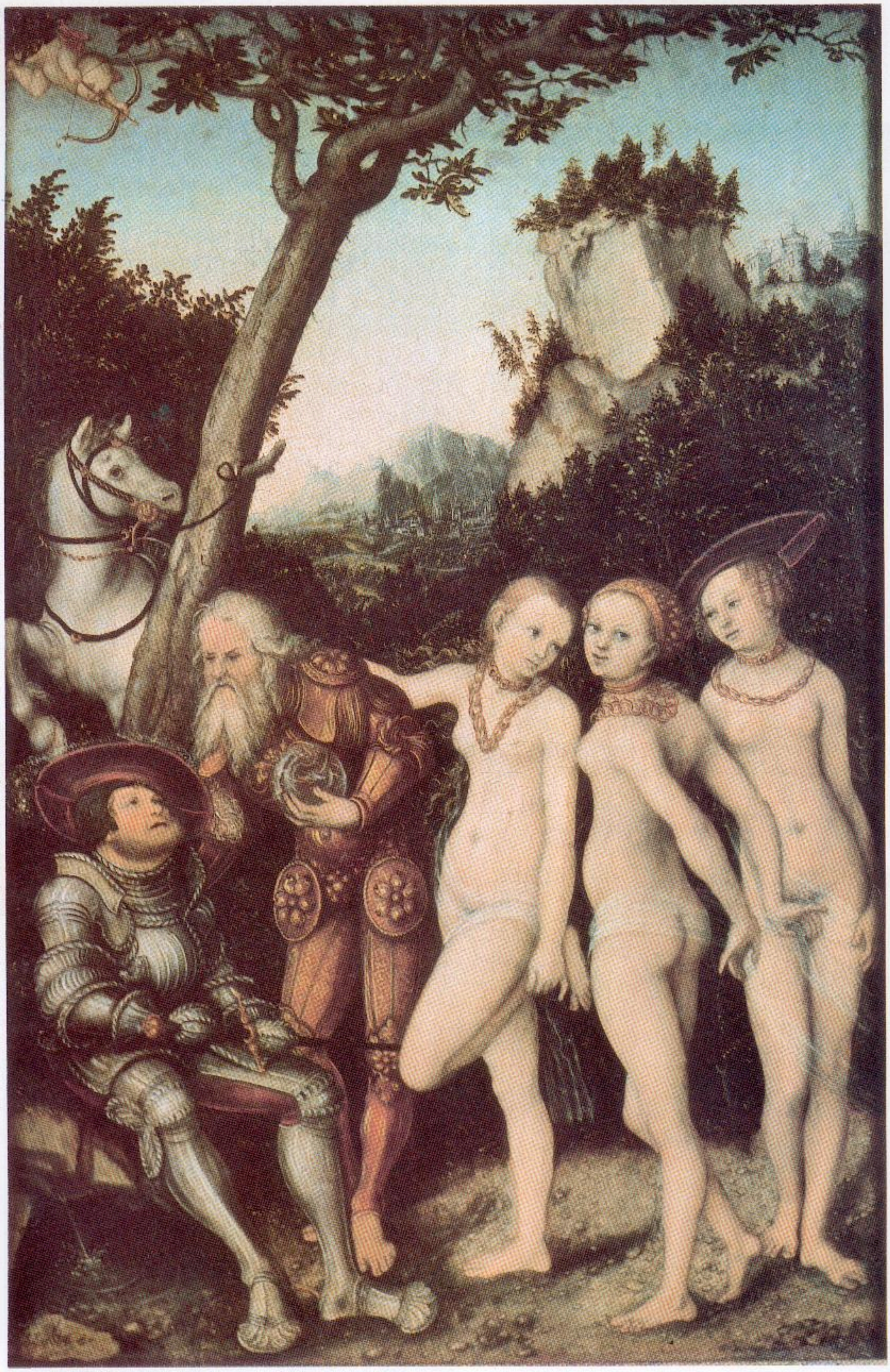
cia sobre a arte do século XVI através de suas xilogravuras e gravuras em cobre, que circulavam por todo o mundo ocidental. Primeiro artista a sentir-se fascinado por sua própria imagem, Dürer foi, a esse respeito, uma personalidade mais renascentista do que qualquer italiano. Sua primeira obra conhecida, um desenho feito aos 13 anos, é um auto-retrato, e ele continuou a fazê-los ao longo de toda a sua carreira. Mais impressionante, e particularmente revelador, é o painel que ele pintou em 1500 (fig. 240): pictoricamente, pertence à tradição flamenga (comparar com fig. 170), mas a pose solene e frontal e a idealização das feições, que remetem à figura de Cristo, afirmam uma segurança muito além do alcance dos retratos comuns. O quadro assemelha-se, de fato, a um ícone secular que reflete menos a vaidade de Dürer que a seriedade com a qual ele via sua missão de artista reformador.

O aspecto didático da arte de Dürer é evidente em muitas de suas maiores gravuras. A horrível visão de *Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse* (fig. 241) parece, a princípio, remontar completamente ao universo do Gótico Tardio de Martin Schongauer (comparar com fig. 181). Contudo, a energia física e o volume sólido e consistente dessas figuras teria sido impossível sem a prévia experiência de Dürer na Itália. Nesse estágio, o seu estilo tem muito em comum com o de Grünewald. Todavia, a comparação com *A Tentação de Santo Antônio* de Schongauer é instrutiva sob um outro ponto de vista; mostra quão completamente Dürer redefiniu a sua técnica — a xilogravura — enriquecendo-a com a sutileza de linhas da gravura em metal. Em suas mãos, a xilogravura perde o seu antigo encanto de arte popular, mas ganha a articulação precisa de um estilo gráfico plenamente amadurecido. Ele estabeleceu um padrão que logo revolucionaria a técnica da xilogravura em toda a Europa.

Cavaleiro, Morte e Diabo (fig. 242) é uma das mais belas gravuras de Dürer. O cavaleiro em sua montaria, com a postura confiante de uma estátua eqüestre, corporifica um ideal tanto estético quanto moral: ele é o Soldado de Cristo, imperturbável no caminho da fé que o conduz à Jerusalém Celestial sem se deixar atemorizar pelo

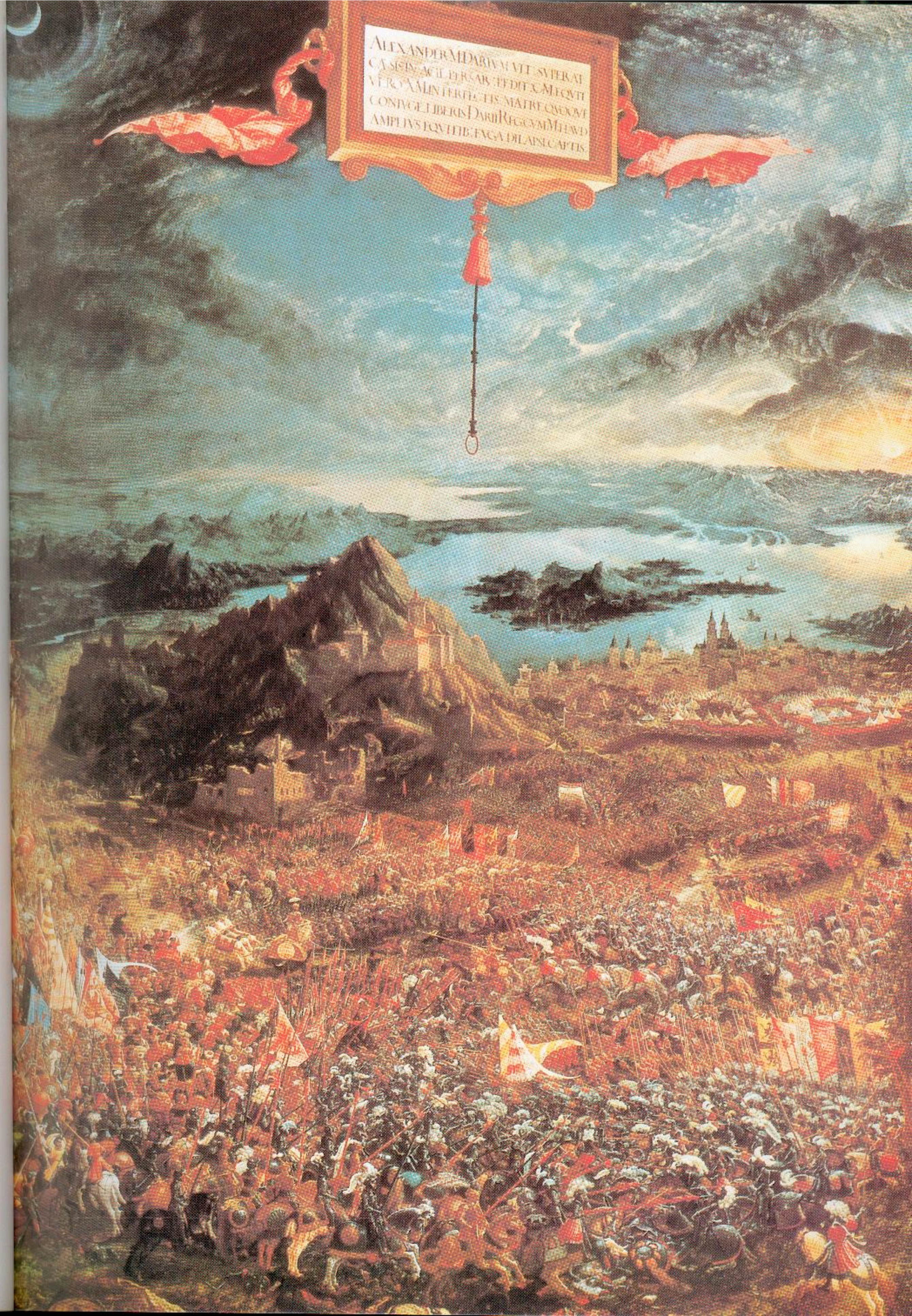
242. Albrecht Dürer. *Cavaleiro, Morte e Diabo*. 1513. Gravura. Museu de Belas Artes, Boston





243. Lucas Cranach, o Velho. *O Julgamento de Páris.* 1530. Óleo sobre painel, 0,34 m×0,22 m. Galeria Estadual de Arte, Karlsruhe, Alemanha

244. (na página seguinte) Albrecht Altdorfer. *A Batalha de Isso.* 1529. Óleo sobre painel, 1,57 m×1,19 m. Antiga Pinacoteca, Munique


ALEXANDER M DARIVM VLT SVPERAT
CAESIS IN ACIE PERSAR PEDIT C M EQVIT
VERO X M INTERFECTIS MATRE QVOQVE
CONIVGE LIBERIS DARII REGIS CVM M HAVD
AMPLIVS EQVITIB FVGA DILAPSI CAPTIS

grotesco demônio atrás dele, ou pelo horrível cavaleiro que o ameaça. O cão, outro símbolo da virtude, acompanha lealmente o seu dono, apesar dos lagartos e crânios que se interpõem em seu caminho. A forma característica do Renascimento italiano, unida à herança do simbolismo do Gótico Tardio (seja ele claro ou dissimulado) assume, aqui, um significado novo e caracteristicamente setentrional. O tema do *Cavaleiro, Morte e Diabo* parece ter-se derivado de um livro chamado *Manual do Soldado Cristão*, de Erasmo de Rotterdam, o maior dos humanistas do Norte. As convicções pessoais de Dürer eram, essencialmente, as mesmas do humanismo cristão; transformaram-no num dos primeiros e mais fervorosos seguidores de Martinho Lutero, muito embora, como Grünewald, continuasse a trabalhar para patronos católicos. Na década de 1520, ele tentou criar uma arte monumental que corporificasse a fé protestante, mas seus esforços foram condenados pelos líderes espirituais da Reforma, que os viam com indiferença ou, na maioria das vezes, com hostilidade. Dürer voltou-se, então, para a teoria da arte, à qual dedicou boa parte de seus últimos anos. Sua obra inclui um tratado de geometria baseado em um estudo aprofundado das formulações de Piero della Francesca sobre a perspectiva.

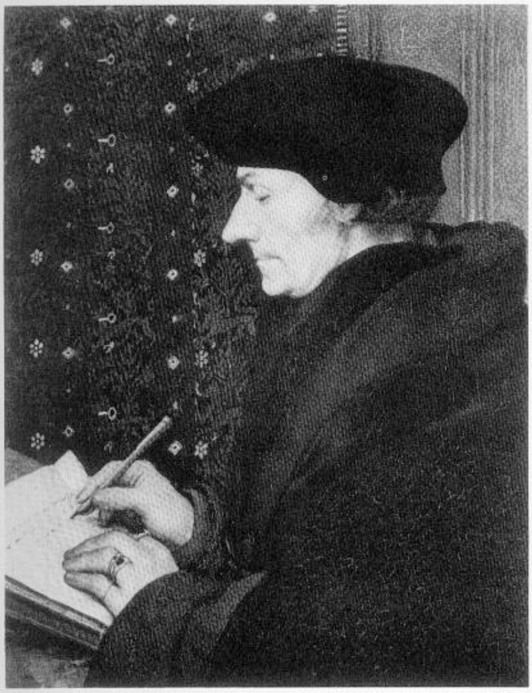
Cranach; Altdorfer

As expectativas de Dürer quanto à criação de uma arte monumental que corporificasse a fé protestante não se realizaram. Outros pintores alemães, notavelmente Lucas Cranach, o Velho, também tentaram dar uma forma visual às doutrinas de Lutero, mas não conseguiram criar uma tradição com força suficiente para subsistir. Lucas Cranach é mais lembrado atualmente por seus retratos e cenas mitológicas encantadoramente incongruentes. Em seu *O Julgamento de Páris* (fig. 243), nada poderia ser menos clássico do que a insinuante nudez dessas três donzelas coquetes. Páris é um cavaleiro alemão que veste uma elegante armadura, indistinguível dos nobres da corte da Saxônia, que eram os protetores do artista. O alegre erotismo da obra e os detalhes pequenos e precisos, que fazem lembrar uma miniatura, dão-nos a certeza de tratar-se de uma peça de colecionador, afinada com os gostos de uma aristocracia de província.

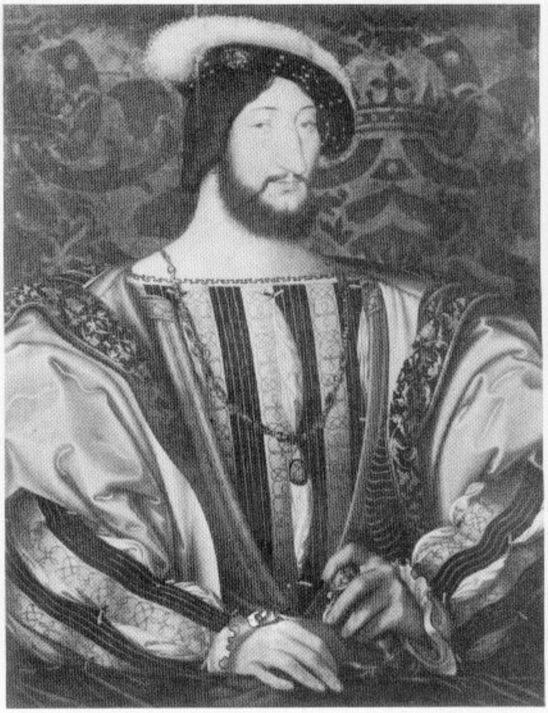
Igualmente distante do ideal clássico, mas muito mais grandiosa, é *A Batalha de Isso*, de Albrecht Altdorfer, um pintor bávaro um pouco mais jovem que Cranach (fig. 244). A menos que leiamos o texto da placa suspensa no céu, não seremos capazes de identificar o tema: a vitória de Alexandre sobre Dario. Altdorfer tentou basear-se nas antigas descrições do verdadeiro número e dos tipos de combatentes, mas isso o obrigou a adotar uma visão panorâmica que faz os dois protagonistas ficarem perdidos no formigueiro de seus próprios exércitos (em contraste, ver a representação helenística do mesmo tema, na fig. 45). Além do mais, as armaduras dos soldados e a cidade à distância pertencem, inequivocamente, ao século XVI. Bem poderia tratar-se da representação de alguma batalha contemporânea, não fosse por um detalhe: o céu espetacular, com o sol irrompendo triunfantemente através das nuvens e "derrotando" a lua. O drama celestial acima de uma vasta paisagem alpina, obviamente relacionado à luta humana que se trava abaixo, eleva a cena a um nível cósmico. Altdorfer pode ser visto como um Grünewald posterior e menor; embora ele fosse também um arquiteto familiarizado com a perspectiva e com o vocabulário estilístico italiano, suas pinturas mostram a imaginação indisciplinada com que já nos familiarizamos na obra do mestre mais velho. Mas, ao contrário de Grünewald, Altdorfer torna a figura humana incidental ao seu contexto espacial. Os minúsculos soldados de *A Batalha de Isso* têm seus equivalentes em outras de suas pinturas, e ele pintou pelo menos uma paisagem onde não existe uma única figura — o primeiro exemplo de paisagem "pura".

Holbein e a arte do retrato

Embora extremamente talentoso, Altdorfer e seus contemporâneos alemães esquivaram-se ao principal desafio do Renascimento, que foi enfrentado tão corajosamente — e com resultados variáveis — por Dürer: a imagem do homem. Seus estilos, antimonumentais e próximos da miniatu-

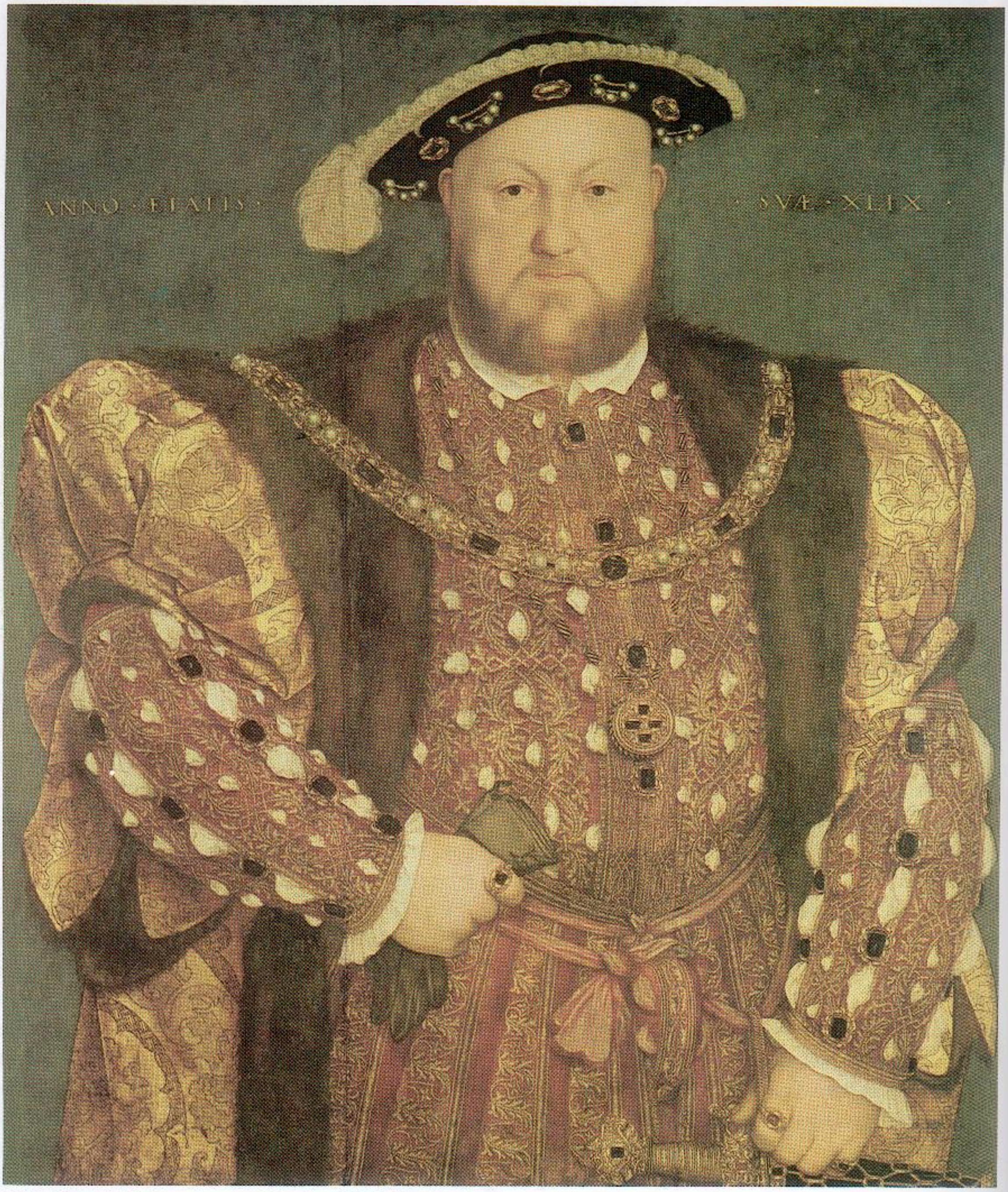


245. Hans Holbein, o Jovem. *Erasmo de Rotterdam.* c. 1523. Óleo sobre painel, 0,42 m × 0,32 m. Museu do Louvre, Paris

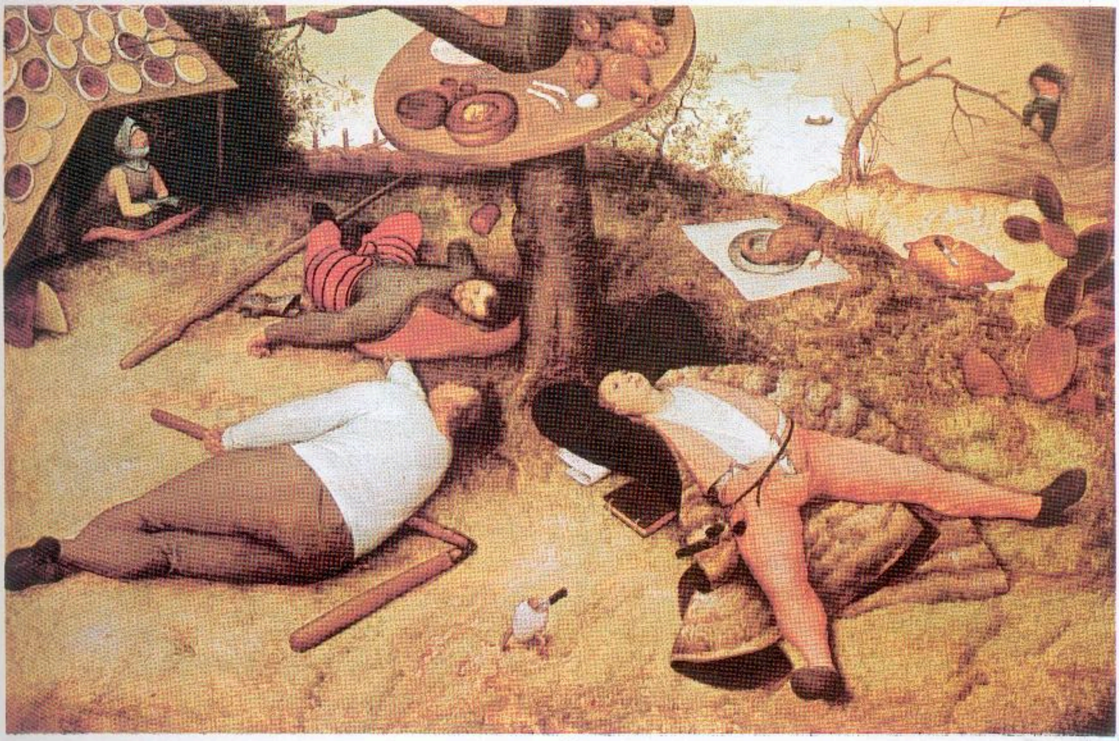


246. Jean Clouet. *Francisco I.* c. 1525-30. Óleo sobre painel, 0,96 m × 0,73 m. Museu do Louvre, Paris

ra, abriram o caminho para dúzias de mestres menores; talvez o rápido declínio da arte alemã após a morte de Dürer tenha-se originado de uma falta de ambição tanto no que diz respeito aos artistas quanto aos seus protetores. A carreira de Hans Holbein, o Jovem — o pintor ao qual isso não se aplica — confirma a regra geral. Cerca de vinte e seis anos mais jovem que Dürer, Holbein cresceu em Augsburg, uma cidade do sul da Alemanha particularmente aberta às idéias do Renascimento, e tornou-se, em seguida, o principal artista de Basiléia, na Suíça. Seu retrato de Erasmo de Rotterdam (fig. 245), pintado logo após o famoso autor ter-se estabelecido em Basiléia, dá-nos uma imagem realmente memorável do homem do Renascimento: íntimo, embora majestoso, esse doutor em letras humanas tem uma autoridade intelectual anteriormente reservada aos doutores da Igreja. Holbein deve ter-se sentido muito tolhido em Basiléia, pois em 1523-24 viajou para a França, aparentemente com o propósito de oferecer seus serviços a Francisco I. Em 1526, quando a Basiléia estava atormentada pela crise da Reforma, ele foi para a Inglaterra, esperando que a corte de Henrique VIII lhe oferecesse trabalho. Quando voltou a Basiléia dois anos mais tarde, viu multidões fanáticas destruírem imagens religiosas por serem "ídolos", e, em 1532, estabeleceu-se permanentemente em Londres, como pintor da corte de Henrique VIII. Seu retrato do rei (fig. 247) compartilha a mesma rígida frontalidade do auto-retrato de Dürer (ver fig. 240), mas seu objetivo é o de expressar a autoridade quase divina do soberano absoluto: a pose imóvel, o ar de inacessibilidade, a exibição de jóias reproduzidas com exatidão, e bordados em ouro — todos esses elementos criam uma sensação avassaladora da presença implacável e dominadora do soberano. Tanto o retrato de Henrique VIII, de Holbein, quando o *Eleanora de Toledo*, de Bronzino (ver fig. 228), pertencem à mesma espécie de retratos da corte. A ligação entre a pintura de Bronzino e a de Holbein pode ser talvez encontrada em obras francesas como o *Francisco I*, de Clouet (fig. 246), que Holbein pode ter visto em suas viagens (ver p. 233, a respeito de Francisco I como protetor dos maneiristas italianos). Esse tipo de retrato foi, evi-


ANNO · ETATIS ·
· SVÆ · XLIX ·

247. Hans Holbein, o Jovem. *Henrique VIII.* Óleo e têmpera sobre painel, 0,82 m × 0,73 m. Galeria Nacional, Roma



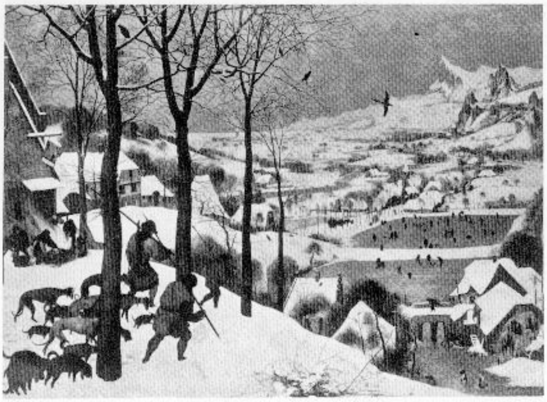
248. Pieter Brueghel, o Velho. *O País da Cocanha.* 1567. Óleo e têmpera sobre painel, 0,52 m×0,78 m. Pinacoteca, Munique

dentemente, criado na corte real da França, e obteve aceitação internacional entre 1525 e 1550.

OS PAÍSES BAIXOS

Brueghel

No século XVI, os Países Baixos tiveram a história mais turbulenta e conturbada entre todos os países ao norte dos Alpes. Faziam parte do vasto império dos Habsburgos sob o domínio de Carlos V, que era também rei da Espanha. A Reforma tornou-se rapidamente poderosa nos Países Baixos, e as tentativas feitas pela Coroa, no sentido de suprimi-la, levaram a uma revolta aberta contra a dominação estrangeira. Depois de uma luta sangrenta, as províncias do Norte (a Holanda atual) tornaram-se independentes, enquanto as do Sul (atualmente a Bélgica) permaneceram sob o domínio espanhol. A disputa religiosa e política poderia ter tido efeitos catastróficos sobre as artes, o que, surpreendentemente, não aconteceu. Se, por um lado, os Países Baixos não tiveram pioneiros do Renascimento setentrional que se comparassem a Dürer, por outro, absorveram os elementos italianos com mais firmeza que a Alemanha. Entre 1550 e 1600, seu período mais conturbado, os Países Baixos produziram os maiores pintores do norte da Europa, que abriram o caminho para os grandes mestres holandeses e flamengos do século seguinte. Excetuando-se a assimilação da arte italiana, os pintores do século XVI nos Países Baixos tinham uma preocupação dominante: desenvolver um repertório de temas que complementasse, e eventualmente substituísse, os temas religiosos tradicionais. O processo deu-se de forma gradual, moldado menos pelas realizações pessoais que pela necessidade de satisfazer o gosto popular, uma vez que as encomendas da Igreja tornavam-se cada vez mais raras. Pieter Brueghel, o Velho, o único gênio entre esses pintores, explorou a paisagem, a vida dos camponeses e a alegoria moral, como *O País da Cocanha* (fig. 248). Esse quadro mostra o paraíso de um tolo, onde as mesas estão sempre repletas de pratos saborosos, os telhados das casas são feitos de tortas e os por-

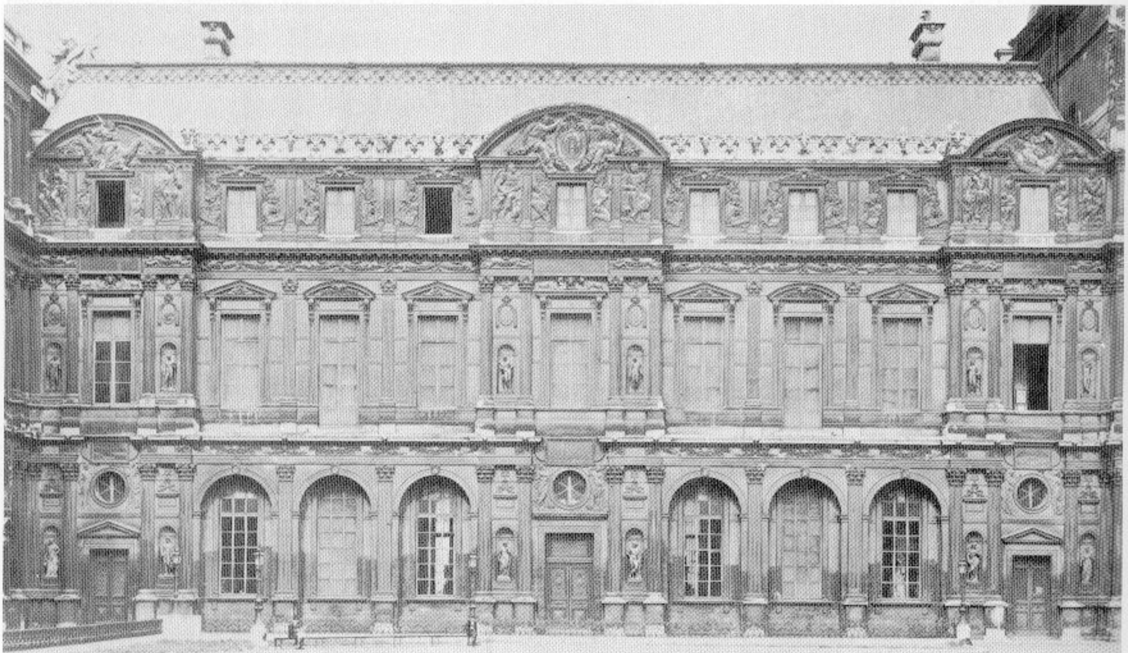


249. Pieter Brueghel, o Velho. *A Volta dos Caçadores.* 1565. Têmpera sobre painel, 1,17 m × 1,62 m. Museu de História da Arte, Viena

cos e frangos circulam já assados, prontos para serem comidos. A lição que Brueghel nos ensina aqui é mais filosófica que religiosa: os homens sob a árvore não são pecadores dominados pelo mal, como as figuras de Bosch em *O Jardim das Delícias* (ver fig. 177), mas, simplesmente, não têm a sabedoria suficiente para saberem o que é melhor para eles. Ao se tornarem escravos de seus estômagos, desistiram de toda ambição e de todo respeito por si próprios, em troca de uma espécie de felicidade animal — o cavaleiro deixou cair a lança, o fazendeiro, o seu mangual, e o estudioso, os seus livros. "Cuidado com o paraíso dos tolos", é o que Brueghel parece nos dizer, "pois é mais perigoso que o inferno, uma vez que as pessoas *gostam* de estar nele". A concepção monumental da pintura, em forma de uma grande roda levemente inclinada, demonstra a seriedade e a importância que ele provavelmente atribuía ao tema.

A vastidão da paisagem no quadro *A Volta dos Caçadores* (fig. 249) faz parte de um conjunto de pinturas que retratam os meses do ano. Lembramos que as séries desse tipo começaram com as ilustrações de calendários medievais, e essa cena de inverno revela sua descendência das *Riquíssimas Horas do Duque de Berry* (ver fig. 162). Agora, no entanto, a natureza é mais que um cenário para o desenrolar das atividades humanas; tornou-se o tema principal do quadro. Os homens, em suas ocupações relativas à estação, são incidentais ao majestoso ciclo anual de morte e renascimento que constitui o ritmo vivo e palpitante do cosmo.

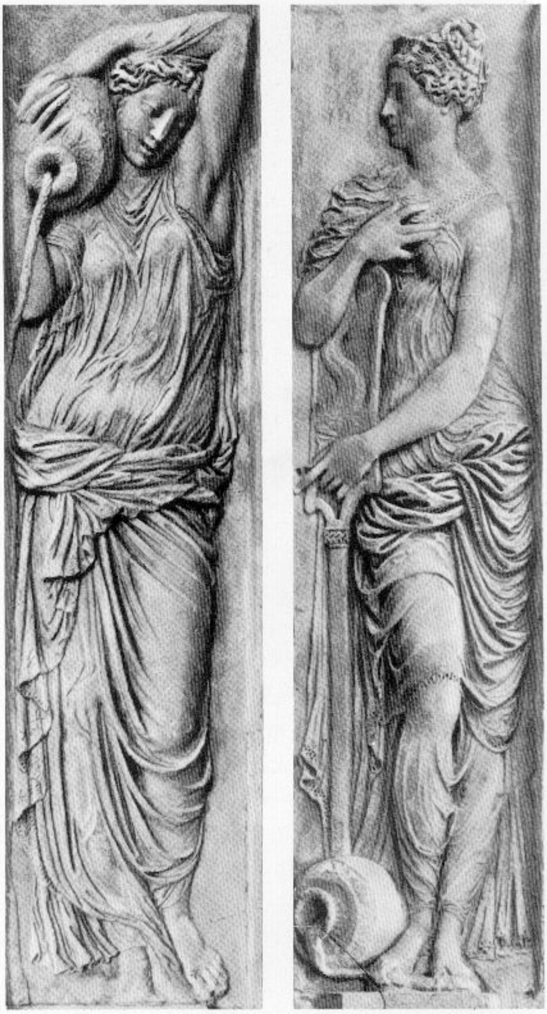
250. Pierre Lescot. Pátio Quadrado do Louvre, Paris. Iniciado em 1546



FRANÇA

Arquitetura e escultura

Os países do Norte demoraram mais a assimilar as formas italianas na arquitetura e escultura do que na pintura. A França, ligada mais estreitamente à Itália que os demais países (lembremonos da conquista de Milão pelos franceses) foi o primeiro país a alcançar um estilo renascentista integrado. Em 1546, o rei Francisco I, que já dera mostras anteriores de sua admiração pela arte italiana ao levar Leonardo para a França, decidiu substituir o velho castelo real do Louvre, de estilo gótico, por uma estrutura nova e muito maior, no mesmo local. O projeto, que mal havia sido iniciado à época de sua morte, só veio a ser completado mais de um século depois; entretanto, sua parte mais antiga, que se deve a Pierre Lescot (fig. 250), é o mais belo exemplo remanescente da arquitetura renascentista do Norte. Os pormenores da fachada de Lescot têm sua origem em Bramante e seus sucessores e têm uma surpreendente pureza clássica; mesmo assim, é impossível confundi-la com uma estrutura italiana. As características que a distinguem não provêm da aplicação superficial de formas italianas, mas de uma verdadeira síntese do castelo gótico tradicional com o palácio renascentista. De origem italiana são, sem dúvida, as ordens clássicas sobrepostas, os frontões que emolduram as janelas e a arcada do primeiro andar. Mas a continuidade da fachada é interrompida por três pavilhões avançados que substituem os torreões dos castelos, e o telhado íngreme é também tradicionalmente setentrional. A ênfase dada aos elementos verticais faz com que eles predominem sobre os horizontais (observe-se as arquitraves quebradas), com seu efeito reforçado pelas janelas altas e estreitas. A magnífica decoração escultórica que reveste quase toda a superfície da parede do terceiro andar também não pode ser chamada de italiana. Esses relevos, admiravelmente adaptados à arquitetura, são de autoria de Jean Goujon, o melhor escultor francês dos meados do século XVI. Infelizmente, passaram por muitas restaurações. Para termos uma idéia mais precisa do estilo de Goujon, precisamos voltar aos painéis em relevo da *Fonte dos Inocentes* (dois desses relevos são mostrados na fig. 251), que sobreviveram intactos, embora seu enquadramento arquitetônico tenha-se perdido. Essas figuras graciosas lembram o Maneirismo de Cellini (ver fig. 235). Como a arquitetura de Lescot, as figuras de Goujon combinam pormenores clássicos com uma sutileza de formas que lhe dão uma elegância exclusivamente francesa.



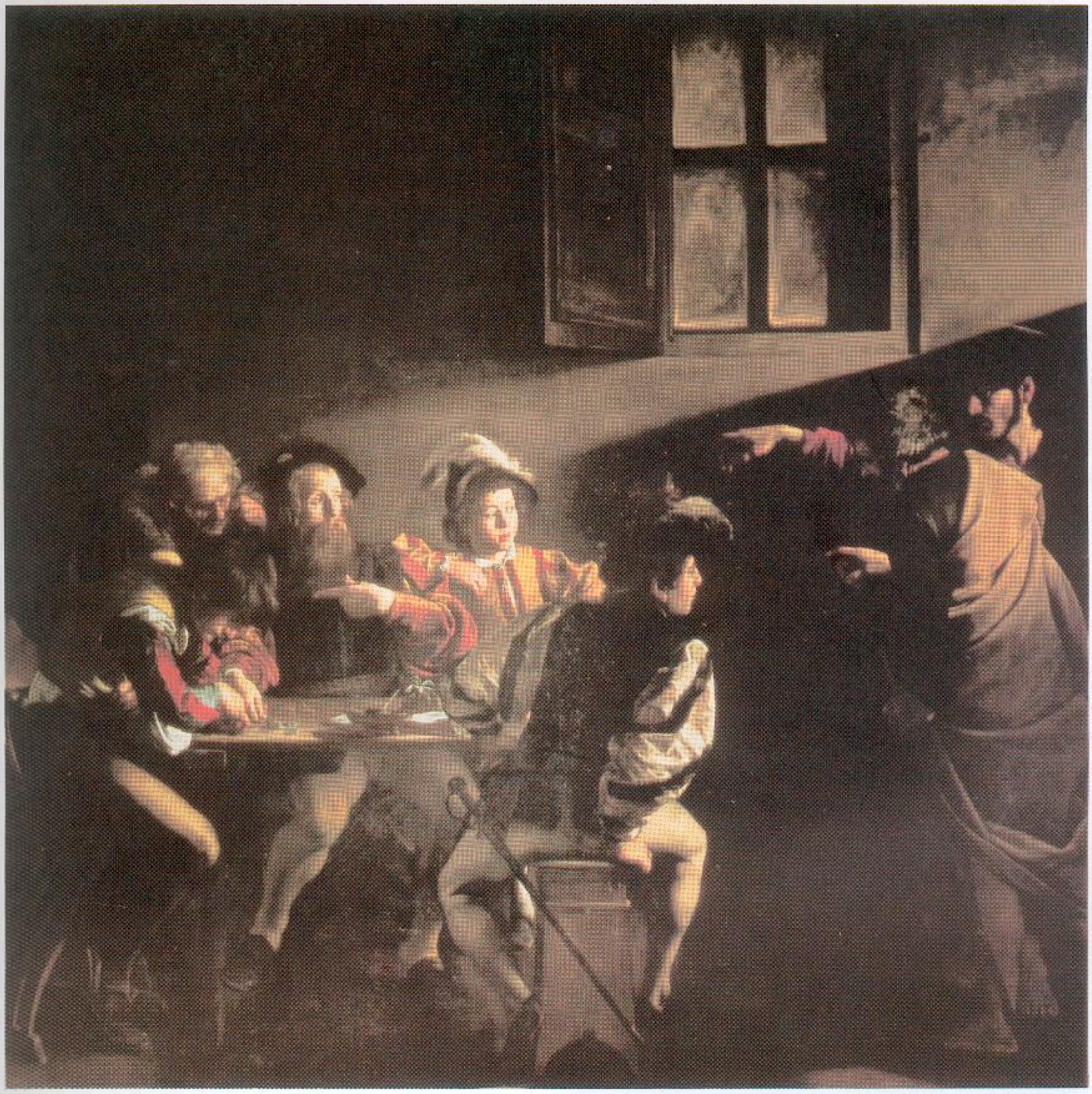
251. Jean Goujon. Relevos da *Fonte dos Inocentes*. 1548-49. Paris

O Barroco na Itália, Flandres e Espanha

Barroco é o termo que já vem sendo utilizado há quase um século pelos historiadores da arte, para designar o estilo do período que vai de 1600 a 1750. Seu significado original — "irregular, contorcido, grotesco" — está hoje em grande parte esquecido. Há também um consenso geral quanto ao fato do novo estilo ter-se originado em Roma, por volta de 1600. O que continua sendo uma questão contraditória é o impulso que o teria originado. Assim, tem-se alegado que o estilo barroco exprime o espírito da Contra-Reforma; no entanto, por volta de 1600, a Contra-Reforma, um movimento dinâmico de auto-renovação no interior da Igreja Católica, já concluíra seu trabalho; o Protestantismo estava na defensiva, e nenhum dos lados tinha mais o poder de perturbar o novo equilíbrio. Os príncipes da Igreja que apoiaram o desenvolvimento da arte barroca eram mais conhecidos por seu fausto mundano do que por seu espírito piedoso. Além disso, o novo estilo difundiu-se tão rapidamente pelo Norte protestante, que devemos ter o cuidado de não enfatizar em excesso o seu aspecto de Contra-Reforma. Igualmente questionável é a afirmação de que o Barroco é "o estilo do Absolutismo", ao refletir o Estado centralizado, governado por um autocrata de poderes ilimitados. Embora o Absolutismo tenha chegado ao seu clímax na França do final do século XVII, durante o reinado de Luís XIV, já estava em formação desde a década de 1520. Além do mais, a arte barroca floresceu na Holanda burguesa tanto quanto nas monarquias absolutistas, e o estilo oficialmente patrocinado por Luís XIV era uma espécie de Barroco acentuadamente comedido e classicista. Encontraremos as mesmas dificuldades se tentarmos estabelecer uma relação entre a arte barroca e a ciência e filosofia do período. Tal ligação de fato existia durante o Pré-Renascimento e o Alto Renascimento, quando um artista podia ser tanto um humanista quanto um cientista. Agora, porém, o pensamento científico e filosófico tornara-se por demais complexo, abstrato e sistemático para ser também dominado por um artista; a gravitação, o cálculo e o *Cogito, ergo sum* não mais incitavam sua imaginação. A arte barroca, então, não foi simplesmente o resultado de uma evolução religiosa, política ou intelectual. Naturalmente as conexões entre todos esses aspectos existiam, mas ainda não chegamos a compreendê-las plenamente. Até que o façamos, vamos considerar o estilo Barroco como uma entre outras características básicas, ou seja, um catolicismo recém-fortalecido, o Estado absolutista e o novo papel da ciência, que distinguem o período 1600-1750 de tudo que houvera anteriormente.

Roma: Caravaggio

Ao reunir artistas de várias procedências e encarregá-los de tarefas desafiadoras, Roma acabou se tornando o local de origem do Barroco, exatamente como acontecera com o Alto Renascimento um século antes. O papado voltou a patrocinar a produção de obras de arte em grande escala, com o objetivo de transformar Roma na mais bela cidade de todo o mundo cristão. A princípio, os artistas disponíveis eram maneiristas tardios e medíocres, mas a campanha logo atraiu mestres jovens e ambiciosos. Foram eles que criaram o novo estilo. O mais notável dentre eles era um pintor de gênio, chamado Caravaggio, devido à sua cidade natal, próxima a Milão, que pintou várias telas monumentais para a Igreja de San Luigi dei Francesi, inclusive *A Vocação de São Mateus* (fig. 252). O estilo mostrado nessa pintura extraordinária está muito distante tanto do Maneirismo quanto do Alto Renascimento; seu realismo é tão inflexível que um novo termo, naturalismo, é necessário para distingui-lo do



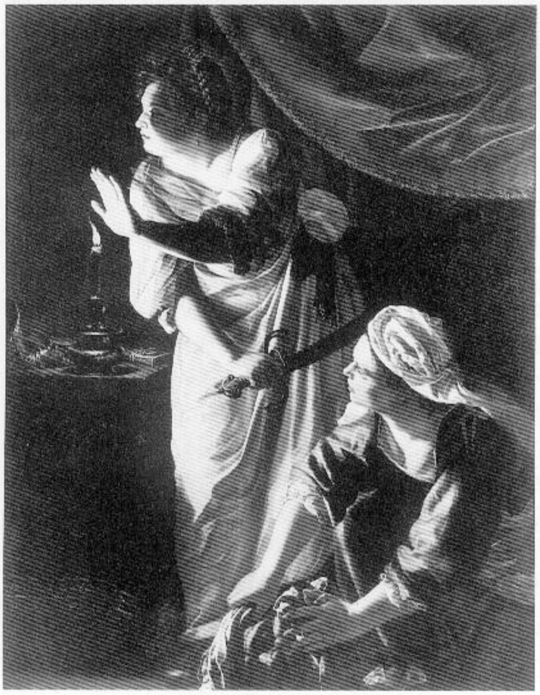
252. Caravaggio. *A Vocação de São Mateus*. c. 1596-98. Óleo sobre tela, 3,38 m × 3,48 m. Capela Contarelli, San Luigi dei Francesi, Roma

realismo da fase anterior. É a primeira vez que vemos um tema sacro pintado tão radicalmente em termos da vida contemporânea das pessoas reduzidas à pobreza. São Mateus, o cobrador de impostos, está sentado com alguns homens armados — evidentemente, seus agentes — num local que parece ser uma simples taberna romana; ele aponta interrogativamente para si próprio enquanto duas figuras se aproximam à direita. São pessoas pobres, cujos pés descalços e roupas simples criam um forte contraste com os trajes coloridos de Mateus e seus companheiros. De onde provém a sensação de religiosidade dessa cena? O que identifica uma das figuras como Cristo? Certamente não é a auréola do salvador, uma faixa dourada que poderia perfeitamente passar-nos despercebida. Nosso olhar fixa-se em Seu gesto imperioso, tomado de empréstimo à *Criação do Homem* de Michelangelo (ver fig. 211), e que preenche o espaço entre os dois grupos. Mais importante que tudo, porém, é o intenso raio de luz acima da figura de Cristo, que ilumina Seu rosto e Sua mão nesse interior sombrio, levando, assim, o Seu chamado até Mateus. Sem essa luz — tão natural e, ao mesmo tempo, tão cheia de um significado simbólico — o quadro perderia sua magia e seu poder de conscientizar-nos da presença divina. Caravaggio dá, aqui, uma forma comovente e direta a uma atitude compartilhada por alguns dos grandes santos da Contra-Reforma: a de que os mistérios da fé não são revelados através da especulação intelectual, mas sim espontaneamente, por meio de uma experiência interior, acessível a todos os homens. Suas pinturas têm um "Cristianismo leigo", intocado pelo dogma teológico, que tanto agradava aos protestantes quanto aos católicos. Decorre daí sua profunda influência — embora indireta — sobre Rembrandt, que foi o maior artista religioso do Norte protestante.

Artemisia Gentileschi

Todos os artistas que vimos até aqui foram homens, o que não significa que não tenha havido exceções. Pelo contrário, os nomes de mulheres artistas na Grécia e em Roma, juntamente com descrições de suas obras, aparecem na *História Natural* (livro XXXV), de Plínio, e também há registros de produção feminina durante a Idade Média. Devemos lembrar, entretanto, que a imensa maioria dos artistas permaneceram anônimos até o Período Gótico Tardio, o que torna muito difícil a identificação das obras especificamente realizadas por mulheres. As mulheres só começaram a surgir como personalidades artísticas inconfundíveis por volta de 1550, mas até meados do século XIX restringiam-se, em grande parte, à pintura de retratos, pintura de gênero e naturezas-mortas. Entre outros obstáculos, raramente eram admitidas às aulas com modelos nus, uma prática que estava no centro do aprendizado acadêmico tradicional e fornecia a base da pintura narrativa. Naqueles outros domínios, porém, muitas mulheres fizeram carreiras bem-sucedidas, tornando-se muitas vezes iguais ou superiores aos homens em cujo estilo haviam feito seu aprendizado. As poucas exceções a essa regra geral foram mulheres italianas que pertenciam a famílias de artistas e começaram a ter um papel de destaque no século XVII.

253. Artemisia Gentileschi. *Judite e a Criada com a Cabeça de Holofernes*. c. 1625. Óleo sobre tela, 1,83 m×1,41 m. Instituto de Arte de Detroit (Doação de Leslie H. Green)



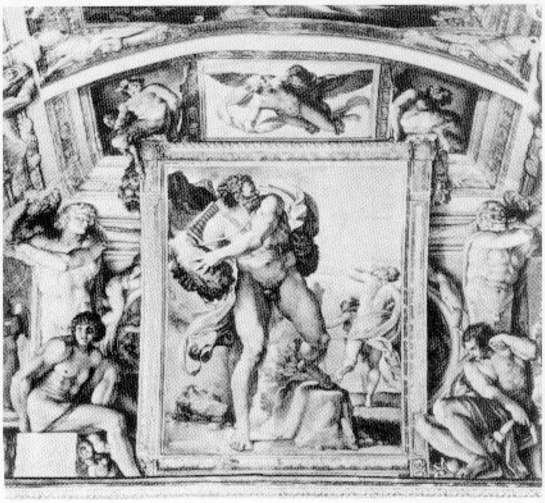
A primeira artista a ocupar uma posição importante foi Artemisia Gentileschi. Filha de Orazio Gentileschi, discípulo de Caravaggio, nasceu em Roma e tornou-se um dos artistas e personalidades de maior prestígio em sua época. Seus temas característicos são Betsabá, o infeliz objeto da paixão do Rei David, e Judite, que decapitou o general assírio Holofernes, salvando assim o seu povo. Essas e outras heroínas trágicas eram temas populares durante o Barroco, que se deliciava com cenas eróticas e violentas, mas a repetição constante desses temas na pintura de Artemisia, ao longo de sua carreira memorável, pode ter sua origem e explicação no fato de ter sido, aos 15 anos, violentada por seu professor, que foi inocentado do crime, em um julgamento que causou grande sensação.

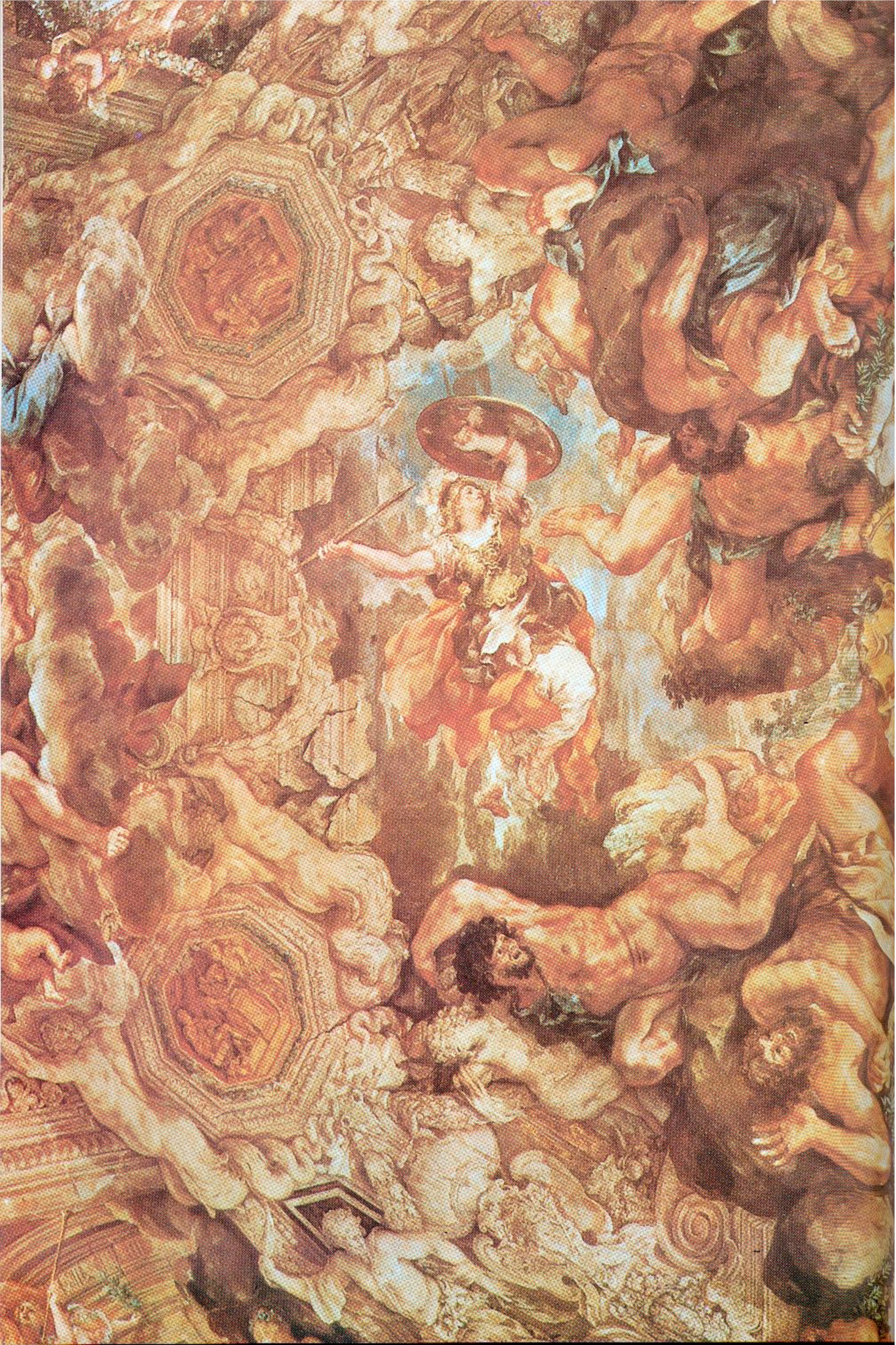
As primeiras pinturas de Artemisia, nas quais o tema é Judite, tomam, compreensivelmente, a obra de seu pai e a de Caravaggio como ponto de partida. Nosso exemplo, *Judite e a Criada com a Cabeça de Holofernes* (fig. 253) é, porém, uma obra madura e independente. O drama interior é incomparável na concepção de Artemisia, e sua contenção ao imortalizar a coragem de Judite não reduz sua intensidade. Em lugar da decapitação em si, a artista optou por ilustrar o momento seguinte, quando a criada está colocando a cabeça de Holofernes em um saco. O objeto da atenção das duas mulheres está oculto à vista, o que acentua a atmosfera de intriga. A agilidade das poses e a luz fraca da vela criam, por sua vez, uma atmosfera de mistério que exprime as complexas emoções de Judite com uma incomparável capacidade de observação.

Carracci e seus seguidores

Embora a obra de Caravaggio tenha sido aclamada pelos artistas e críticos italianos, para o homem da rua (a quem se destinava) faltava-lhe decoro e reverência. As pessoas simples não gostavam de ver seus semelhantes em suas pinturas; preferiam as imagens religiosas de um tipo mais idealizado e retórico. Essa preferência era satisfeita por artistas menos radicais — e menos talentosos — do que Caravaggio, que passaram a ser liderados por outro recém-chegado entre os pintores romanos, Annibale Carracci. Annibale vinha da Bolonha, onde ele e dois outros membros de sua família haviam desenvolvido um estilo antimaneirista desde a década de 1580. Entre 1597 e 1604, ele criou sua obra mais ambiciosa, o afresco no teto da galeria do Palazzo Farnese, cuja fama logo se tornou tão grande que só era superada pelos murais de Michelangelo e Rafael. A importância histórica da Galeria Farnese é de fato grande, embora nosso entusiasmo por ela como obra de arte talvez já não seja unânime. Nosso detalhe (fig. 254) mostra o projeto magnífico e complexo de Annibale: as cenas narrativas, como as da Capela Sistina, são cercadas por elementos de arquitetura pintados, esculturas simuladas e jovens nus que seguram grinaldas. No entanto, a Galeria Farnese não se limita a imitar a obra-prima de Michelangelo. O estilo dos temas principais, os Amores dos Deuses Clássicos, é reminiscente da *Galatéia* de Rafael (ver fig. 219), e o todo se mantém coeso através de um esquema ilusionista que reflete o conhecimento que Annibale tinha de Correggio e dos grandes venezianos. Cuidadosamente escorçados e iluminados por baixo (observe-se as sombras), o jovem nu e a escultura e arquitetura simulados parecem reais; em oposição a este plano de fundo, os elementos mitológicos são apresentados como pinturas de cavalete simuladas. Cada um desses planos da realidade é manejado com uma habilidade consumada, e o teto inteiro tem uma exuberância que o diferencia tanto da arte do Maneirismo quanto da arte do Alto Renascimento. Annibale Carracci foi mais um reformador que um revolucionário; como Caravaggio, com quem mantinha ótimas relações, ele sentia que a arte deveria voltar à natureza, mas a sua abordagem era menos decidida, alternando estudos da vida com uma retomada dos clássicos (que eram, para ele, a arte da Antigüidade e a de Rafael, Michelangelo, Ticiano e Correggio). Em seus melhores momentos, ele conseguiu fundir esses vários elementos, embora sua união tenha sempre permanecido um tanto precária. Aos seus discípulos, a Galeria Farnese parecia oferecer duas alternativas: adotando o estilo dos painéis mitológicos de Rafael, poderiam chegar a um Classicismo deliberado e "oficial", ou podiam tomar por modelo o sensual ilusionismo presente no enquadramento. A primeira opção é melhor exemplificada por Nicolas Poussin (ver p. 275), e a segunda por Pietro da Cortona. A figura 255 mostra um detalhe do afresco pintado por Pietro no teto do grande vestíbulo do Palazzo Barberini, em Roma, glorificando o reinado do papa Barberini, Urbano

254. Annibale Carracci. Afresco no teto (detalhe). 1597-1601. Galeria, Palazzo Farnese, Roma





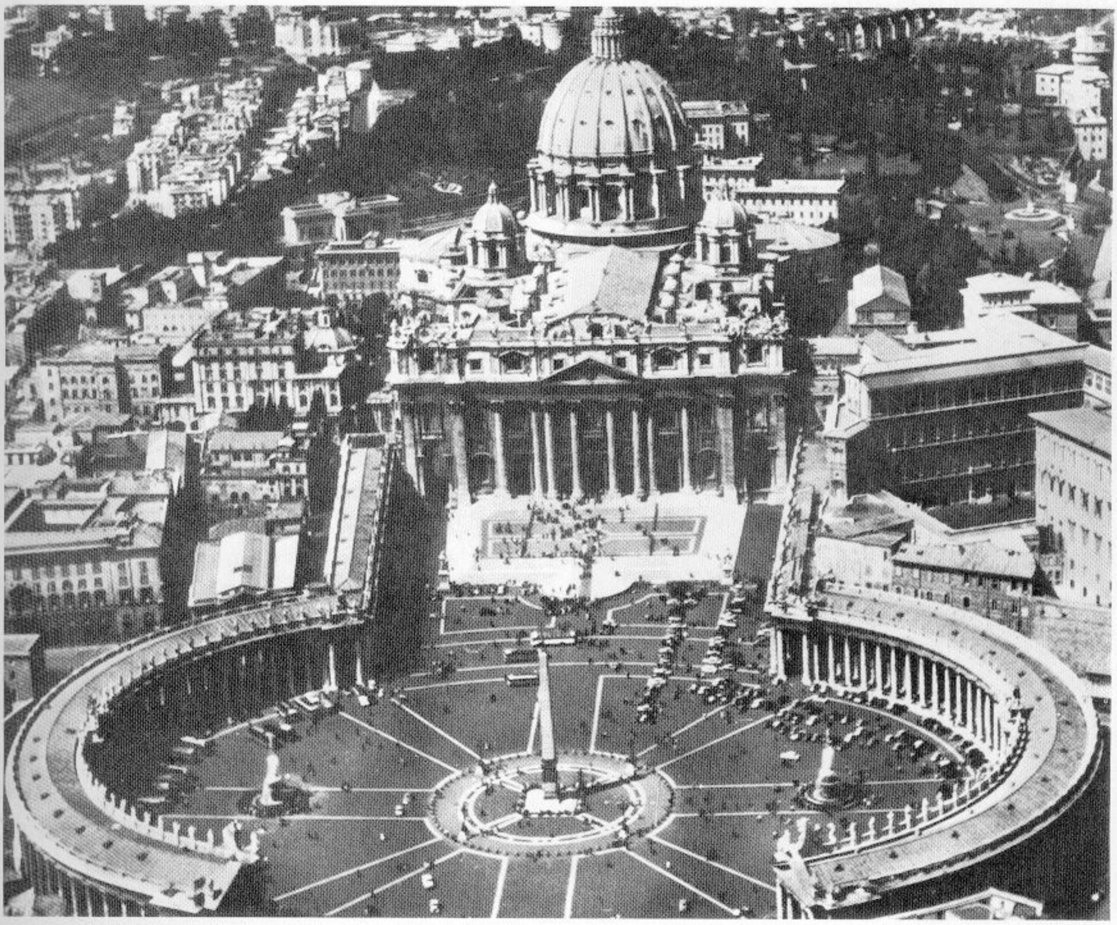
255. (na página anterior) Pietro da Cortona. *Glorificação do Reinado de Urbano VIII*, parte de um afresco no teto. 1633-39. Palazzo Barberini, Roma

VIII. Como na Galeria Farnese, a área do teto é subdividida por uma moldura pintada, simulando elementos arquitetônicos e escultóricos, mas, além dela, vemos agora o espaço ilimitado do céu. Grupos de figuras pousadas sobre nuvens, ou voando livremente, giram acima e abaixo dessa estrutura, criando uma ilusão dupla: algumas figuras parecem pairar bem no interior do vestíbulo, perigosamente próximas de nossas cabeças, enquanto outras afastam-se para uma distância infinita e cheia de luz. Seu dinamismo deixa-nos quase literalmente abismados. Aqui, o estilo barroco alcança um poderoso clímax.

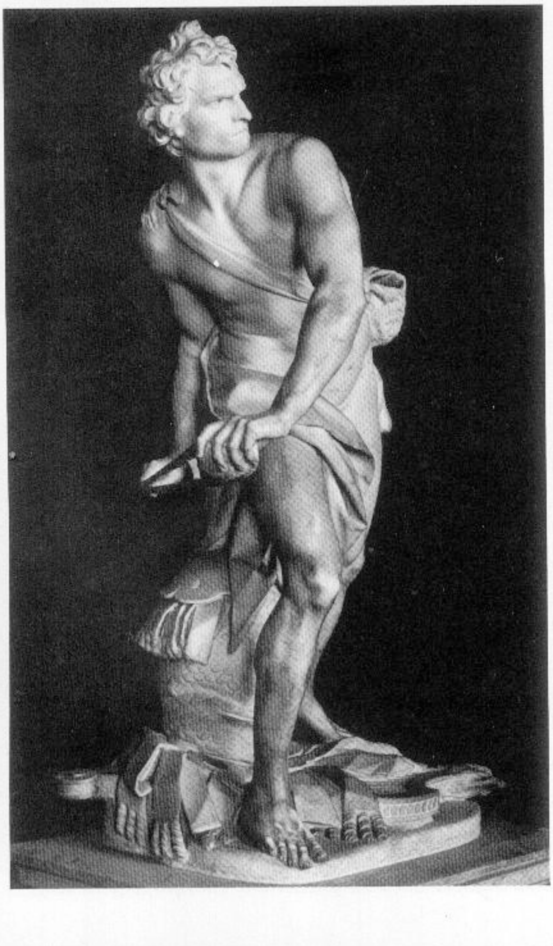
A Basílica de São Pedro: Maderno; Bernini

Na arquitetura, as origens do estilo Barroco não podem ser definidas com tanta exatidão quanto na pintura. No vasto programa de construção de igrejas que foi desencadeado em Roma, por volta de 1600, Carlo Maderno era o mais talentoso dos jovens arquitetos; em 1603, foi-lhe confiada a tarefa de completar finalmente a Igreja de São Pedro, após o papa ter decidido acrescentar uma nave, transformando o edifício de planta central de Bramante e Michelangelo em uma basílica (fig. 256). O projeto de Maderno para a fachada segue o padrão que Michelangelo estabelecera para o exterior (comparar com fig. 217), mas enfatiza dramaticamente os portais. Há aqui-

256. Basílica de São Pedro (vista aérea), Roma. Nave central e fachada de Carlo Maderno, 1607-15; colunata de Gianlorenzo Bernini, projetada em 1657

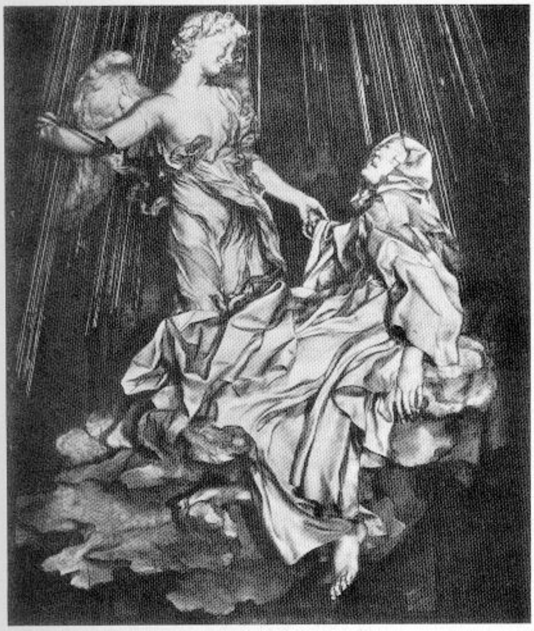


lo que só pode ser descrito como um efeito em crescendo, que vai dos cantos para o centro: o espacejamento da ordem colossal torna-se mais estreito, as pilastras transformam-se em colunas, e a parede da fachada projeta-se gradualmente. Esse ritmo acelerado tornou-se o princípio dominante nos projetos de fachadas de Maderno, não apenas para São Pedro, mas também para as igrejas menores; substituiu a concepção tradicional da fachada de igreja como uma superfície de parede contínua, com a "fachada-em-profundidade" dinamicamente relacionada com o espaço aberto diante dela. As possibilidades implícitas nesse novo conceito não se esgotariam ao longo de cento e cinqüenta anos. A obra realizada por Maderno na fachada de São Pedro foi completada por Gianlorenzo Bernini, o maior escultor-arquiteto do século. Foi ele quem deu ao espaço em frente à fachada a forma de um magnífico "átrio" oval, emoldurado por colunatas que o próprio Bernini comparava aos braços maternais da Igreja que tudo abarcam.



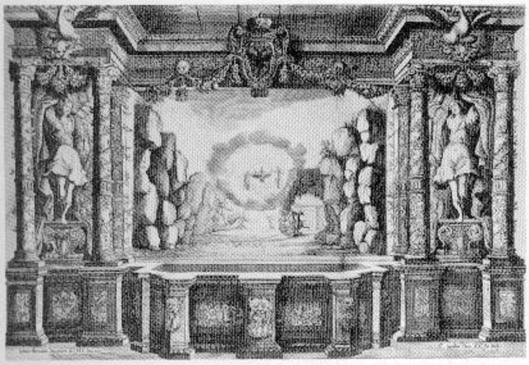
257. Gianlorenzo Bernini. *David*. 1623. Mármore, tamanho natural. Galeria Borghese, Roma

Essa acumulação de energia ativa no espaço é uma das características principais da arte barroca. Ao fazer um raio de luz convergir habilmente para um foco, Caravaggio conseguira obter esse efeito em seu *São Mateus*. Bernini era um mestre em conseguir esse resultado, tanto na arquitetura quanto na escultura. Se compararmos o seu *David* (fig. 257) com o de Michelangelo (ver fig. 209) e perguntarmos o que caracteriza a escultura de Bernini como barroca, a resposta mais simples seria: a presença implícita de Golias. O *David* de Bernini não é concebido como uma figura autônoma, mas como "a metade de um par", com toda sua ação dirigida para seu adversário. Ficamos a imaginar se o artista não teria planejado também uma estátua de Golias que completasse o grupo. Isso, no entanto, nunca foi feito, pois o seu *David* nos diz, com clareza suficiente, onde *ele vê* o inimigo. Desse modo, o espaço entre *David* e seu oponente invisível está carregado de energia: é um espaço que "pertence" à estátua. Se ficarmos exatamente em frente a esse formidável lutador, nosso primeiro impulso será o de nos afastarmos da linha de ataque. A escultura barroca, então, evita a auto-suficiência do Pré-Renascimento e do Alto Renascimento através de uma ilusão — a ilusão de presenças ou forças que o comportamento da figura esculpida torna explícitas. Devido a esse "complemento invisível", a escultura barroca tem sido acusada de ser um *tour de force*, tentando obter efeitos ilusionistas que estão além de seu campo. A acusação não procede, pois a ilusão é a base de toda experiência artística, e não podemos considerar alguns tipos ou graus de ilusão como menos legítimos que outros. No entanto, é verdade que a arte barroca não reconhece nenhuma distinção nítida entre escultura e pintura. Ambas podem entrar em uma simbiose desconhecida anteriormente, ou, mais precisamente, ambas podem combinar-se com a arquitetura para formarem uma ilusão composta, como aquela que é criada pelo palco. Os melhores momentos de Bernini ocorrem sempre que ele consegue fundir dessa forma as três artes. Sua obra-prima é a



258. Gianlorenzo Bernini. *O Êxtase de Santa Tereza*. 1645-52 Mármore, tamanho natural. Capela Cornaro, Santa Maria della Vittoria, Roma

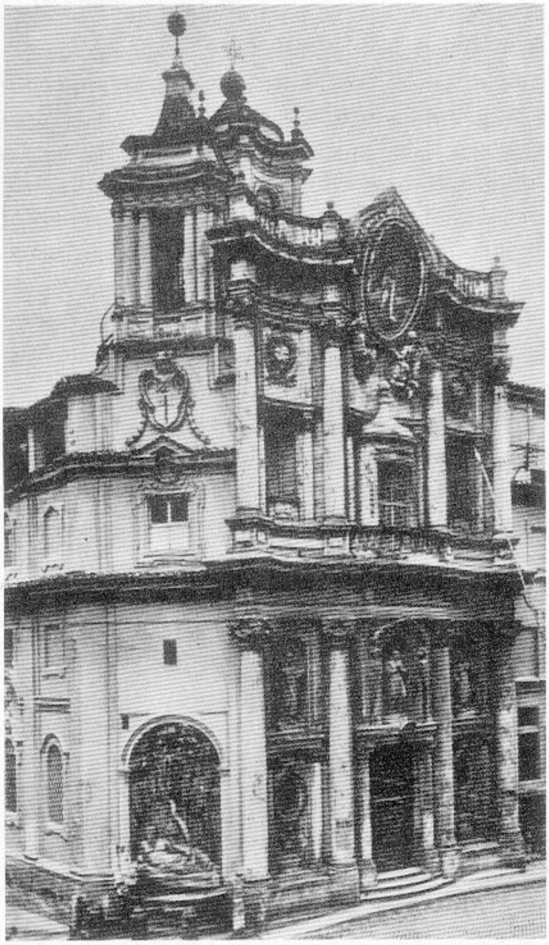
259. Ludovico Burnacini. Projeto para o palco de *"La Zenobia di Radamisto"*, ópera de G. A. Boretti, Viena, Hoftheater, 1662 (gravura de F. van den Steen). Coleção Theater, Biblioteca Houghton, Universidade de Harvard, Cambridge, Massachussetts



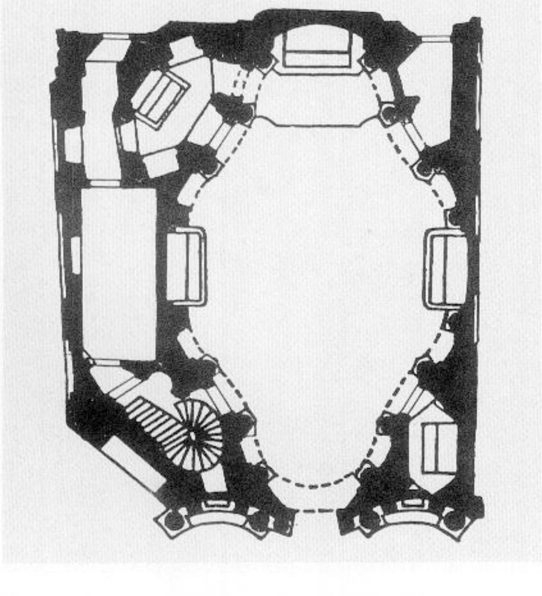
Capela Cornaro, que contém o famoso grupo chamado *O Êxtase de Santa Tereza* (fig. 258), na Igreja de Santa Maria della Vittoria. Tereza de Ávila, uma das santas da Contra-Reforma, havia descrito como um anjo uma vez trespassara o seu coração com uma flamejante flecha dourada: "A dor foi tão grande que gritei; ao mesmo tempo, porém, senti uma doçura tão infinita que desejei que a dor jamais acabasse". Bernini deu a essa experiência visionária uma sensualidade tão real quanto a de *Júpiter e Io* de Correggio (ver fig. 232); num contexto diferente, o anjo não se distinguiria de Cupido, e o êxtase da santa é claramente físico. Entretanto, as duas figuras, em sua nuvem flutuante, são iluminadas (a partir de uma janela oculta, acima) de tal modo que parecem quase imateriais em sua brancura resplandecente. O espectador sente-as como visões. O "complemento invisível", aqui, menos específico que no *David*, mas igualmente importante, é a força que impulsiona as figuras para o céu e resulta no movimento agitado de seu panejamento. Sua natureza é sugerida pelos raios dourados que vêm de um ponto situado acima do altar: num afresco ilusionista na abóbada da capela, a glória dos céus revela-se como uma deslumbrante explosão de luz da qual surgem nuvens de anjos jubilosos. É essa "explosão" celestial que dá força aos golpes desferidos pela seta do anjo e nos faz crer no êxtase da santa. Essas exibições, que têm por objetivo dominar emocionalmente o espectador, bem podem ser chamadas de "teatrais", tanto por seu espírito quanto pelos artifícios empregados. O próprio Bernini tinha um interesse apaixonado pelo teatro. Se observarmos um típico palco barroco, como o da figura 259, de autoria de Ludovico Burnacini, com todos os seus recursos ilusionistas, podemos perceber sua relação com a Capela Cornaro.

Borromini

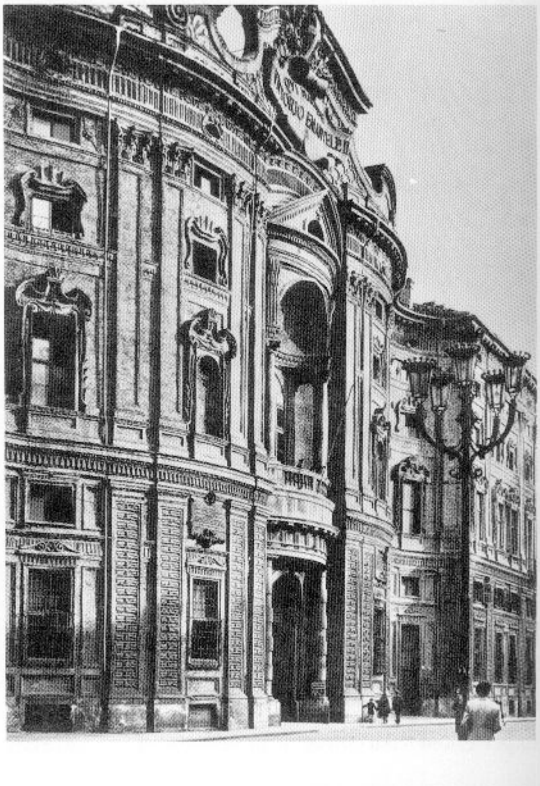
Como tipo de personalidade, Bernini representa o homem do mundo, comunicativo e seguro de si. Seu grande rival na arquitetura, Francesco Borromini, era o tipo oposto: um gênio reservado e emocionalmente instável, que terminou por suicidar-se. Mesmo que inexistisse o testemunho de seus contemporâneos, bastaria um exame de suas respectivas obras para evidenciar o contraste entre o temperamento de ambos. Os dois artistas representam o apogeu da arquitetura barroca em Roma, embora o projeto de Bernini para a colunata de São Pedro seja dramaticamente simples e unificado, enquanto as estruturas de Borromini são de uma complexidade extravagante. O próprio Bernini concordava com os que denunciaram Borromini por desrespeito à tradição clássica, consagrada na teoria e na prática do Renascimento, segundo a qual a arquitetura deve refletir as proporções do corpo humano. Compreendemos essa acusação ao observarmos o primeiro projeto de Borromini, a Igreja de San Carlo alle Quattro Fontane (fig. 260). O vocabulário não nos é estranho, mas a sintaxe é nova e inquietante; o jogo incessante de superfícies côncavas e convexas faz com que a estrutura toda pareça elástica, com as formas "distorcidas" por pressões que nenhum edifício anterior teria suportado. A planta é uma forma oval comprimida nas extremidades, sugerindo uma cruz grega distendida e semiliquefeita, como se tivesse sido desenhada em borracha. Na fachada, projetada quase trinta anos mais tarde, essas pressões e contrapressões alcançam sua intensidade máxima. Caracteristicamente, incorpora escultura e até mesmo uma pintura que é mantida suspensa por anjos alados. San Carlo alle Quattro Fontane deu fama local e internacional a Borromini. "Nada de parecido", escreveu o superior da ordem religiosa para a qual a igreja foi construída,



260. Francesco Borromini. Fachada e planta, San Carlo alle Quattro Fontane. Roma. 1638-67



261. Guarino Guarini. Palazzo Carignano, Turim. Iniciado em 1679

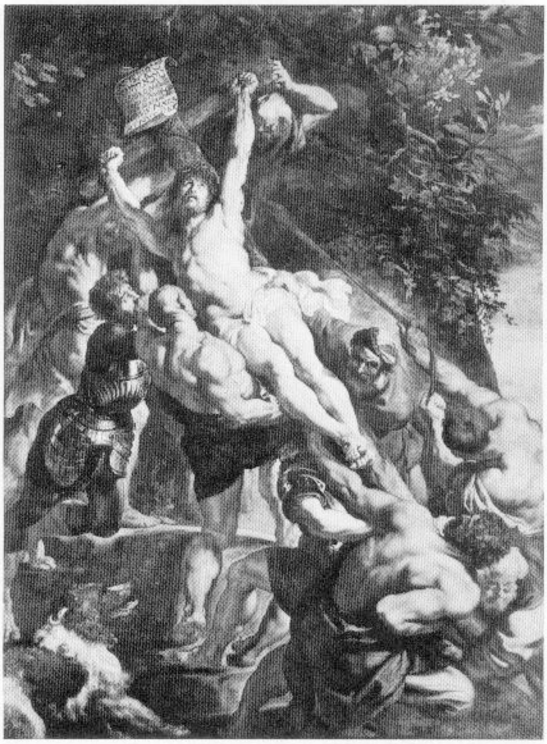


"pode ser encontrado em qualquer outra parte do mundo."

A riqueza das novas idéias introduzidas por Borromini não foi explorada em Roma, mas sim em Turim, a capital dos Savóia, que se tornou o centro criador da arquitetura barroca italiana por volta do final do século XVII. Em 1666, essa cidade atraiu o mais brilhante sucessor de Borromini, Guarino Guarini, um monge cujo gênio arquitetônico estava profundamente fundamentado na filosofia e na matemática. Seu projeto para a fachada do Palazzo Carignano (fig. 261) repete, em maior escala, o movimento ondulante de San Carlo alle Quattro Fontane, usando um vocabulário extremamente pessoal. Inacreditavelmente, o exterior do edifício é todo de tijolo, até o último pormenor ornamental.

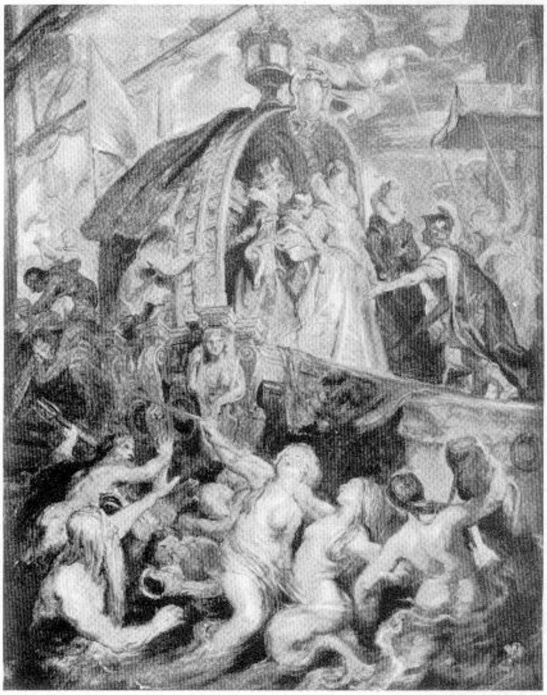
Rubens

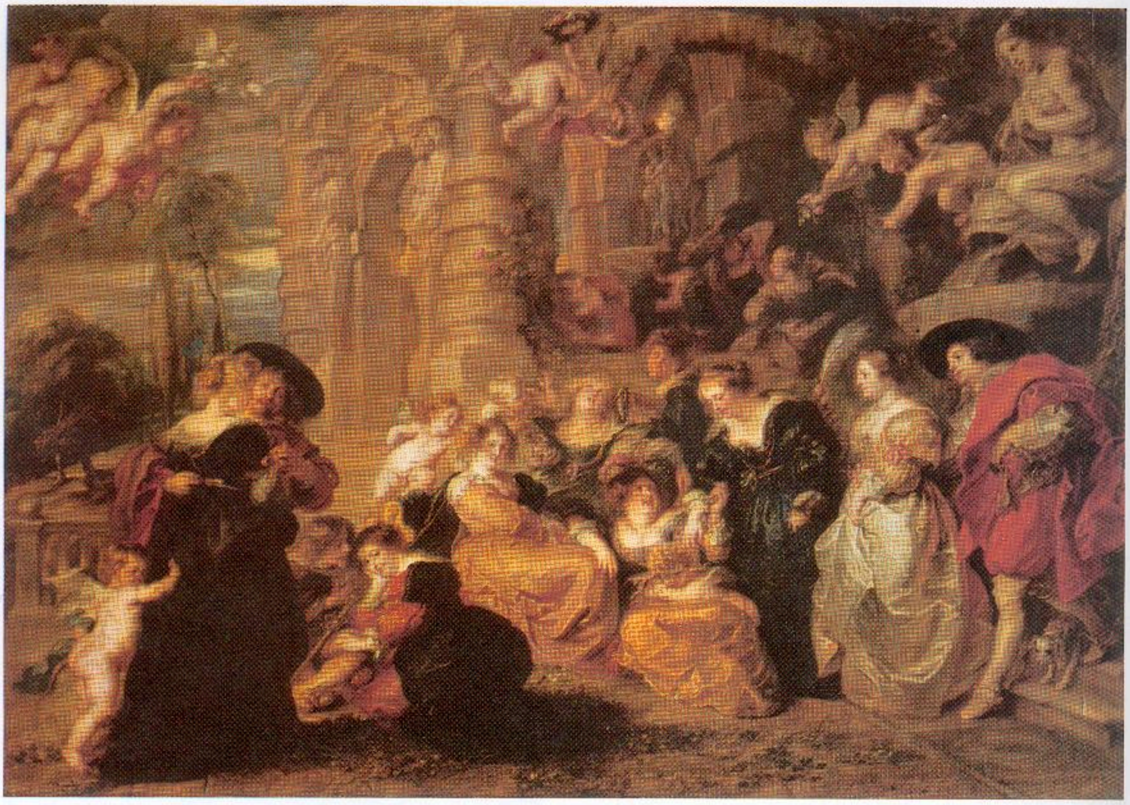
Embora tenha nascido em Roma, o estilo barroco logo se tornou internacional. Entre os artistas que contribuíram para que assim fosse, o grande pintor flamengo Peter Paul Rubens ocupa um lugar de especial importância. Poder-se-ia dizer que ele terminou o que fora iniciado por Dürer — o rompimento das barreiras artísticas entre o Norte e o Sul. Rubens cresceu em Antuérpia, a capital dos "Países Baixos Espanhóis" (ver p. 247) e foi um católico devoto ao longo de toda sua vida. Tendo feito seu aprendizado com pintores locais, tornou-se um mestre em 1598, mas só veio a desenvolver um estilo pessoal quando, dois anos mais tarde, foi para a Itália. Durante os oito anos que aí permaneceu, estudou com afinco a escultura antiga, as obras-primas do Alto Renascimento e a obra de Caravaggio, absorvendo a tradição italiana mais completamente que qualquer outro artista do Norte o fizera antes dele. Na verdade, Rubens competiu, em termos de igualdade, com os melhores italianos de sua época, e poderia muito bem ter feito sua carreira na Itália. No entanto, preferiu estabelecer-se em Antuérpia como pintor da corte do regente espanhol, um cargo especial que o isentava, e ao seu atelier, dos impostos e dos regulamentos das corporações. Rubens teve, assim, o melhor de ambos os mundos: na corte, era respeitado não



262. Peter Paul Rubens. *O Levantamento da Cruz*. 1609-10. Painel, 4,62 m × 3,40 m. Catedral de Antuérpia

263. Peter Paul Rubens. *Maria de Medici, Rainha de França, chegando a Marselha*. 1622-23. Óleo sobre painel, 0,63 m × 0,50 m. Antiga Pinacoteca, Munique



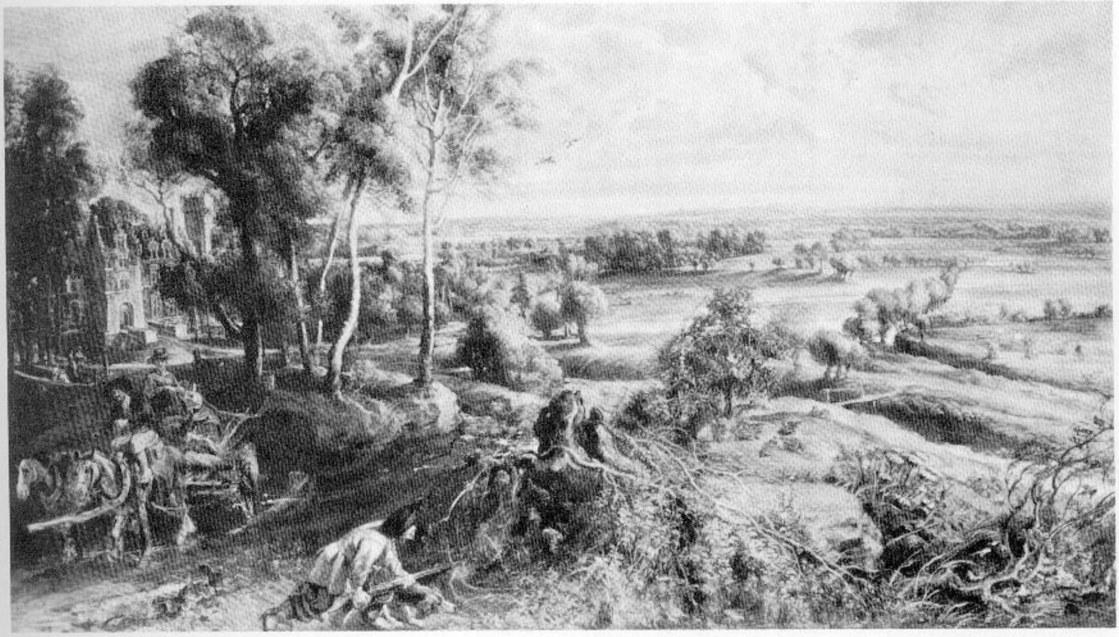


264. Peter Paul Rubens. *O Jardim do Amor*. c. 1632-34. Óleo sobre tela, 1,92 m×2,82 m. Museu do Prado, Madri

só como artista, mas também como diplomata, o que lhe dava livre acesso às casas das mais poderosas famílias nobres, ao mesmo tempo que também era livre para realizar um grande número de obras para a cidade de Antuérpia, para a Igreja e clientes particulares.

O Levantamento da Cruz (fig. 262), o primeiro retábulo importante que Rubens produziu após sua volta, mostra com toda clareza o quanto ele devia à arte italiana. As figuras musculosas, modeladas de forma a exibirem sua força física e sentimentos impetuosos, lembram a Capela Sistina e a Galeria Farnese, enquanto a luminosidade faz-nos pensar em Caravaggio. Em escala e concepção, o painel é mais heróico do que qualquer obra produzida anteriormente no Norte, contudo, Rubens é também um meticuloso realista flamengo no que diz respeito a detalhes como a folhagem, a armadura do soldado e o cão de pêlos encaracolados no primeiro plano. Esses diferentes elementos, integrados através de uma poderosa mestria, formam uma composição de tremenda força dramática. A pirâmide instável de corpos, que pende perigosamente para um lado, rompe os limites do enquadramento de uma forma característica do Barroco, fazendo com que o observador sinta que ele também participa da ação.

Na década de 1620, o estilo dinâmico de Rubens atingiu o auge, em seus imensos projetos para igrejas e palácios. O mais famoso é o ciclo para o Palácio de Luxemburgo em Paris, glorificando Maria de Medici, viúva de Henrique IV e mãe de Luís XIII. A figura 263 mostra o esboço a óleo de um dos episódios: a jovem rainha desembarcando em Marselha. Mesmo não se tratando de um tema empolgante, Rubens o transformou em um espetáculo de esplendor sem precedentes. Enquanto Maria de Medici desce pela escada do costado, a Fama voa sobre ela ao som triunfante de dois clarins, enquanto Netuno surge do mar com seu séquito de figuras com rabos de peixe; tendo dado proteção à rainha em sua viagem, ele regozija-se agora com sua che-



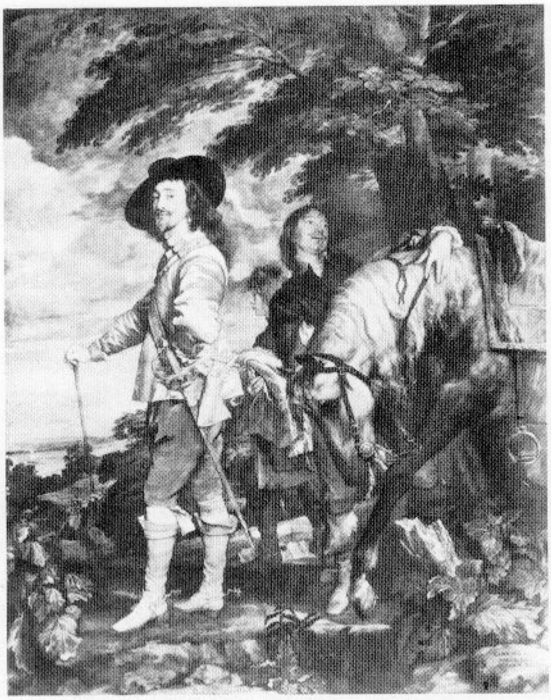
265. Peter Paul Rubens. *Paisagem com o Castelo de Steen*. 1636. Painel, 1,34 m×2,26 m. Galeria Nacional, Londres (Reproduzido por cortesia dos Administradores)

gada. Tudo, aqui, flui em conjunto, num movimento giratório: céu e terra, história e alegoria — mesmo o desenho e a pintura, pois, para preparar sua composição, Rubens usou esboços a óleo como esse. Ao contrário dos artistas anteriores, ele preferiu, desde o início, desenhar suas figuras em termos de luz e cor. Essa visão unificada, da qual os grandes venezianos se aproximaram sem, no entanto, conseguirem realizá-la plenamente, foi o mais valioso legado de Rubens aos pintores que vieram depois dele.

Por volta de 1630, a turbulência dramática da obra anterior de Rubens transforma-se num estilo tardio de um terno lirismo inspirado em Ticiano, um artista que Rubens redescobrira, por assim dizer, no palácio real, em uma visita a Madri. *O Jardim do Amor* (fig. 264) combina um tema tradicional do Norte com a mitologia clássica de Ticiano, para criar um reino encantado onde mito e realidade se fundem. Essa pintura deve ter tido um significado especial para ele, uma vez que Rubens acabara de se casar com uma bela jovem de 16 anos (sua primeira mulher morrera em 1626). Ele também comprou uma casa de campo, o Château de Steen, e passou a levar a vida calma e confortável de um nobre rural. Essa mudança o levou a um interesse renovado pela pintura de paisagens, que antes ele só praticara de forma intermitente. Aqui, também, a força de seu gênio continua grandiosa. Na *Paisagem com o Castelo de Steen* (fig. 265), um magnífico espaço aberto estende-se diante do caçador e sua presa em primeiro plano, até as colinas envoltas em cerração que se perdem no horizonte. Como paisagista, Rubens é herdeiro de Pieter Brueghel e dos venezianos (comparar com as figuras 249 e 220), criando mais uma vez uma síntese a partir de suas fontes setentrionais e meridionais.

Van Dyck

O outro e único artista barroco flamengo a obter renome internacional foi Anthony van Dyck, o mais apreciado dos assistentes de Rubens. Sua fama baseia-se principalmente em seus retratos — por exemplo, o *Retrato de Carlos I Caçando* (fig. 266), feito enquanto o artista era pintor da corte na Inglaterra, entre 1632 e 1641. Poderíamos chamá-lo de "retrato eqüestre com figura apeada" — menos rígido que um retrato formal de um governante, mas nem por isso menos gran-



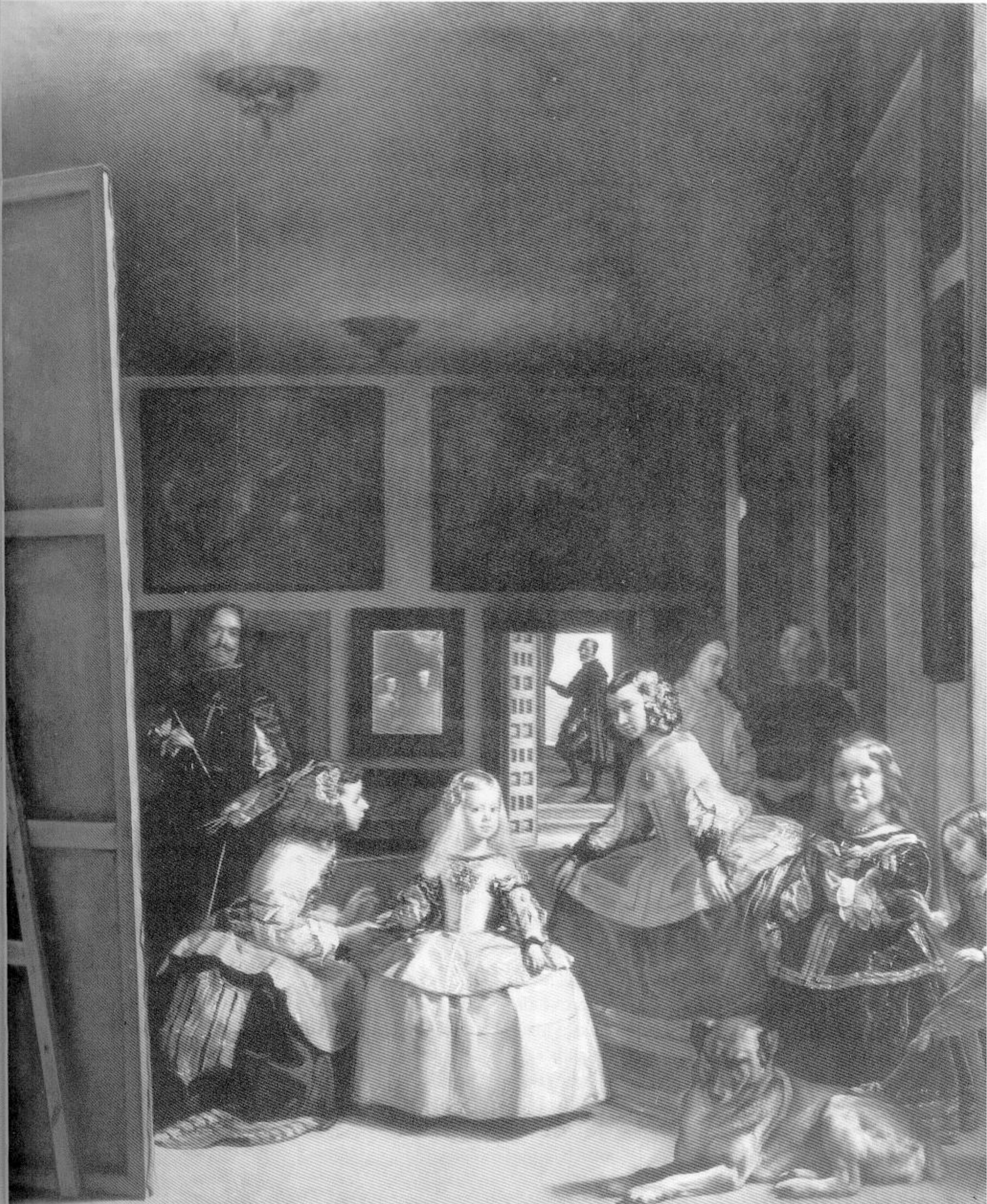
266. Anthony van Dick. *Retrato de Carlos I Caçando.* c. 1635. Óleo sobre tela, 2,71 m × 1,85 m. Museu do Louvre, Paris

dioso. Van Dyck renovou o retrato de estilo maneirista que predominava na corte, dando-lhe o fraseado novo da linguagem de Rubens e Ticiano. Ele criou uma nova e aristocrática tradição de pintura de retratos, que continuou viva na Inglaterra até o final do século XVIII e teve também uma influência considerável no Continente Europeu.

Velázquez

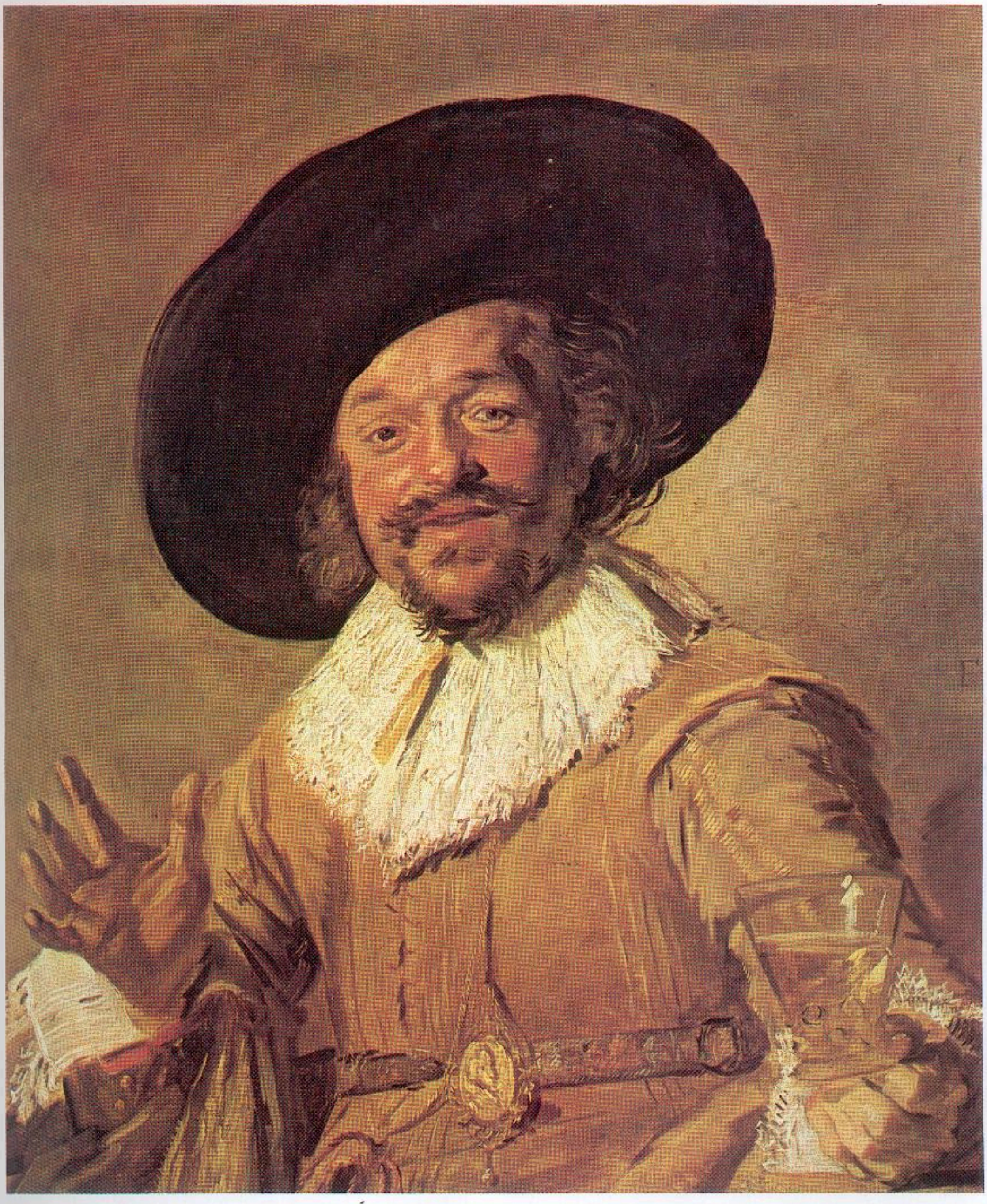
Em Madri, Rubens tornou-se amigo do pintor da corte que acabara de ser admitido, Diego Velázquez. O jovem e soberbamente talentoso artista havia ficado muito impressionado com o estilo de Caravaggio; Rubens ajudou-o a descobrir a beleza de Ticiano e a desenvolver uma nova fluência e riqueza de estilo. Nenhum quadro exibe o estilo amadurecido de Velázquez mais completamente do que *As Meninas* (fig. 267), que tanto é o retrato de um grupo quanto uma cena do cotidiano. Poderíamos dar-lhe o subtítulo de "o artista em seu estúdio", pois Velázquez mostra-se a si próprio trabalhando em uma imensa tela; no centro encontra-se a pequena Princesa Margarita, que acabou de posar para ele, entre suas companheiras de brincadeiras e damas de honra. Os rostos de seus pais, o rei e a rainha, aparecem no espelho da parede ao fundo. Terão acabado de entrar no aposento para admirarem a cena, do mesmo modo que fazemos, ou será que o espelho reflete apenas uma parte da tela — presumivelmente um retrato de corpo inteiro da família real — sobre a qual o artista está trabalhando? Essa ambigüidade é característica do fascínio que a luz exercia sobre Velázquez. Em *As Meninas*, as variedades de luz direta e indireta são quase ilimitadas, e o artista nos desafia a encontrá-las: espera-se de nós que estabeleçamos uma relação entre a imagem no espelho, as pinturas que ocupam a mesma parede e a "pintura" do homem junto à porta aberta. A iluminação lateral (que vem da direita) e os fortes contrastes de luz e sombra ainda sugerem a influência de Caravaggio, mas a técnica de Velázquez é muito mais diversificada e sutil, com delicadas velaturas que realçam o empastamento dos pontos mais luminosos, e pinceladas mais livres e rápidas que as de Ticiano ou Rubens. As cores também possuem um calor e brilho venezianos. Velázquez não parece, entretanto, interessado em captar o tempo em movimento; seu objetivo não é mostrar figuras em movimento, mas sim o próprio movimento da luz e sua infinita variedade de efeitos de forma e cor. Para Velázquez, a luz *cria* o mundo visível. Só dois séculos mais tarde encontraremos pintores capazes de apreender as implicações contidas nessa descoberta.

267. (na página seguinte) Diego Velázquez. *As Meninas.* 1656. Óleo sobre tela, 3,17 m × 2,74 m. Museu do Prado, Madri



A Idade de Ouro da pintura holandesa

Em contraste com Flandres, onde a pintura foi eclipsada pela majestosa personalidade de Rubens, a Holanda produziu uma espantosa variedade de mestres e estilos. A nova nação estava orgulhosa de sua liberdade conquistada a tão duras penas. Embora os elos culturais com Flandres continuassem fortes, vários fatores incentivaram o rápido desenvolvimento das tradições artísticas holandesas. Ao contrário de Flandres, onde toda atividade artística irradiava-se a partir da Antuérpia, havia na Holanda um grande número de escolas locais de uma admirável vitalidade: além de Amsterdã, o centro comercial, encontramos grupos importantes de pintores de Haarlem, Utrecht, Leyden, Delft e outras cidades. A Holanda era uma nação de mercadores, agricultores e marinheiros, e a fé instituída pela Reforma era sua religião oficial; assim os artistas holandeses não podiam contar com encomendas públicas em grande escala, patrocinadas pelo Estado e pela Igreja, que eram comuns em todo o mundo católico. Em conseqüência, o colecionador particular tornou-se a principal fonte de sustento para os pintores. A produção não se reduziu; pelo contrário, o público holandês desenvolveu um apetite tão insaciável por pinturas que o país inteiro foi tomado por uma espécie de mania de colecionar. Todos investiam em pinturas, exatamente como milhões de norte-americanos especulavam na bolsa de valores na década de 1920. A comparação não é forçada, pois as pinturas tornaram-se um importante bem de consumo na Holanda, e sua comercialização seguia a lei da oferta e da procura. Muitos artistas produziam "para o mercado", em vez de contar com as encomendas de clientes particulares. O mecanismo do mercado de arte tem sido acusado de erguer uma barreira entre o artista e o público, e de falsificar o "valor real" da obra de arte. Tais acusações, no entanto, são irrealistas: o valor real de uma obra de arte é sempre instável e depende do tempo e das circunstâncias; mesmo os que acreditam em valores eternos na arte terão que admitir que esses valores não podem ser expressos através do dinheiro. Como o mercado de arte não reflete uma preferência criteriosa, mas sim o gosto dominante em um dado momento, as obras de artistas que agora consideramos medíocres podem ter tido um preço abusivo no passado; outras, que são hoje altamente valorizadas, parecem ter sido outrora vendidas a um preço extremamente baixo. Entretanto, o sistema que predominou na Antigüidade e na Idade Média, em que os artistas eram pagos segundo critérios artesanais, raramente era justo ao recompensar o mérito estético. O mercado realmente ergue uma barreira entre o artista e o público, mas essa situação apresenta tanto vantagens quanto inconvenientes. Sujeitar o artista às pressões da oferta e da procura não é necessariamente pior que torná-lo dependente dos favores dos príncipes. Os homens medíocres tenderão a tornar-se especialistas, produzindo regularmente suas obras comercializáveis, enquanto os artistas de espírito independente, talvez enfrentando a adversidade econômica, pintarão quando isso corresponder a uma necessidade interior, contando com o apoio financeiro da minoria criteriosa. A mania de colecionar que existia na Holanda do século XVII deu origem a uma efusão de talento artístico só comparável ao Pré-Renascimento em Florença, embora muitos holandeses, seduzidos pela vontade de se tornarem pintores de sucesso, nunca tenham visto suas esperanças concretizadas. Até mesmo os grandes mestres passavam, às vezes, por dificuldades financeiras (não era incomum que um artista mantivesse uma hospedaria ou tivesse alguma pequena atividade comercial paralela). No en-

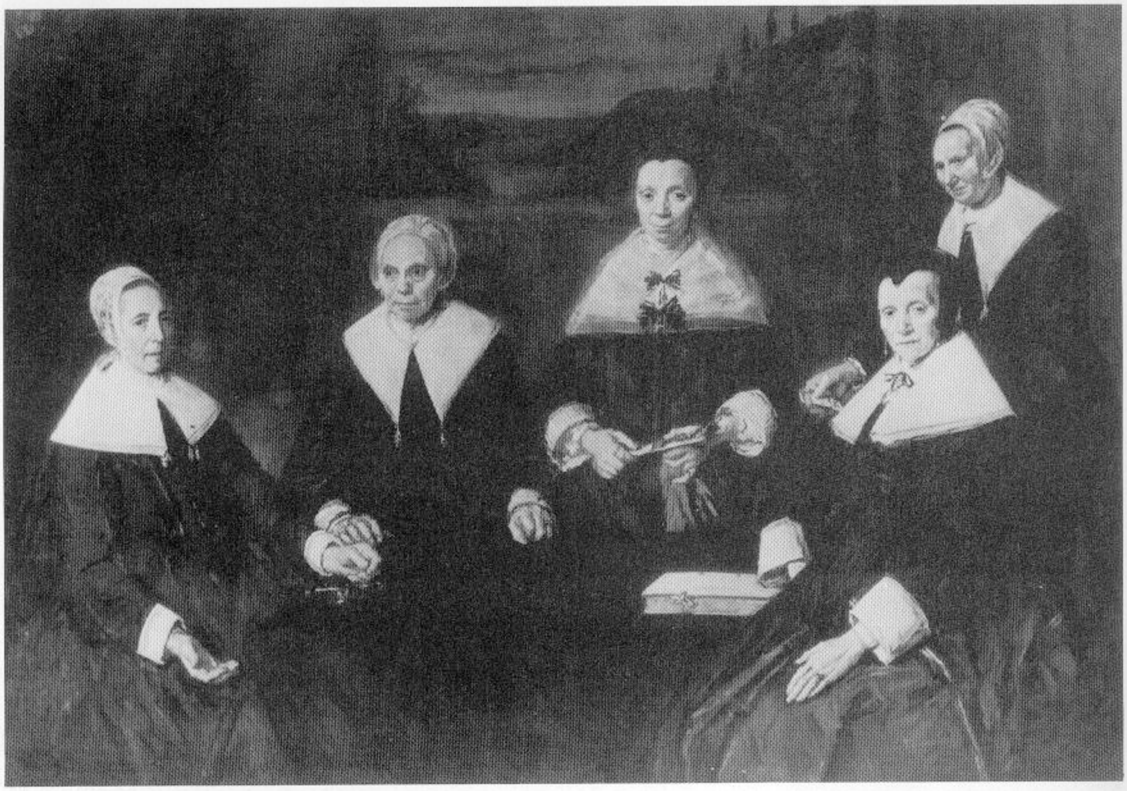


268. Frans Hals. *O Alegre Bebedor*. 1627. Óleo sobre tela, 0,83 m × 0,68 m. Rijksmuseum, Amsterdã

tanto, sobreviveram — com menos segurança, mas com mais liberdade.

Hals; Leyster

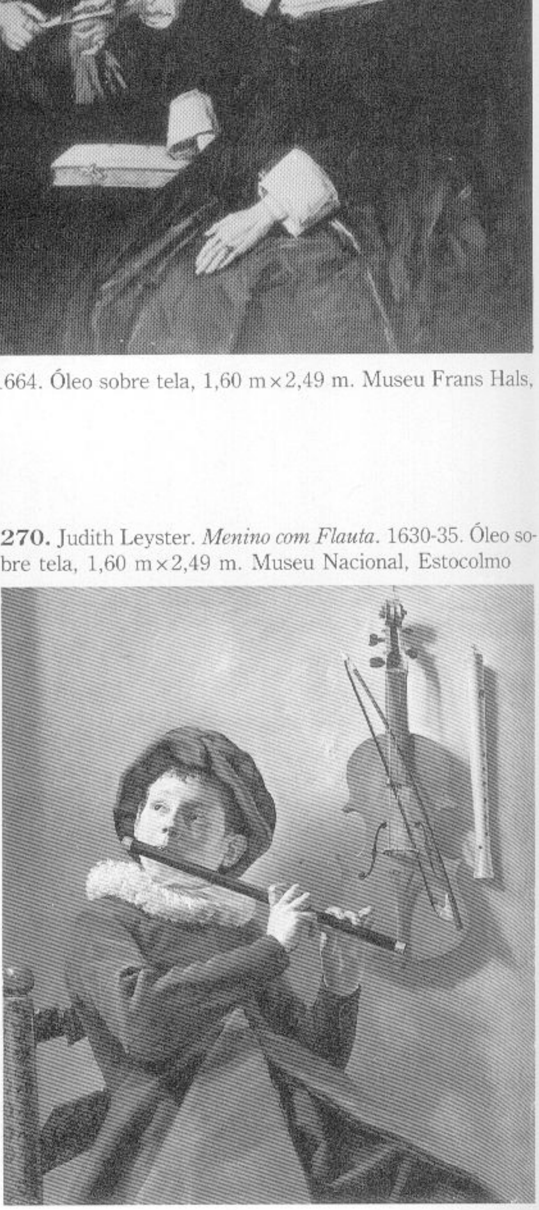
O estilo Barroco veio de Antuérpia para a Holanda através da obra de Rubens, e também de Roma, através do contato direto com Caravaggio e seus seguidores, alguns dos quais eram holandeses. Um dos primeiros a se beneficiar dessa experiência foi Frans Hals, o grande retratista de Haarlem. Nasceu em Antuérpia, e o pouco



269. Frans Hals. *As Regentes do Asilo de Velhos em Haarlem.* 1664. Óleo sobre tela, 1,60 m×2,49 m. Museu Frans Hals, Haarlem

que se conhece de suas primeiras obras sugere a influência de Rubens. Porém seu estilo maduro, que podemos apreciar em pinturas como *O Alegre Bebedor* (fig. 268) combina a força e amplitude de composição de Rubens com uma concentração no "momento dramático" derivada dos seguidores de Caravaggio que haviam se estabelecido em Utrecht. Tudo, aqui, exprime uma total espontaneidade: os olhos que piscam, a boca entreaberta, a mão erguida, o copo de vinho que oscila, e — mais importante que tudo — o modo rápido de registrar as formas. Hals trabalha com pinceladas enérgicas, cada uma delas tão claramente visível que quase podemos contá-las. Com essa técnica aberta e instantânea, a pintura acabada tem a fugacidade de um esboço. A impressão de uma corrida contra o tempo é, naturalmente, enganosa; Hals levava horas, e não minutos, para completar suas telas em tamanho natural, mas dá a impressão de tê-las feito num piscar de olhos. Nas últimas telas do artista essa incandescência pictórica transforma-se num estilo austero

270. Judith Leyster. *Menino com Flauta.* 1630-35. Óleo sobre tela, 1,60 m×2,49 m. Museu Nacional, Estocolmo



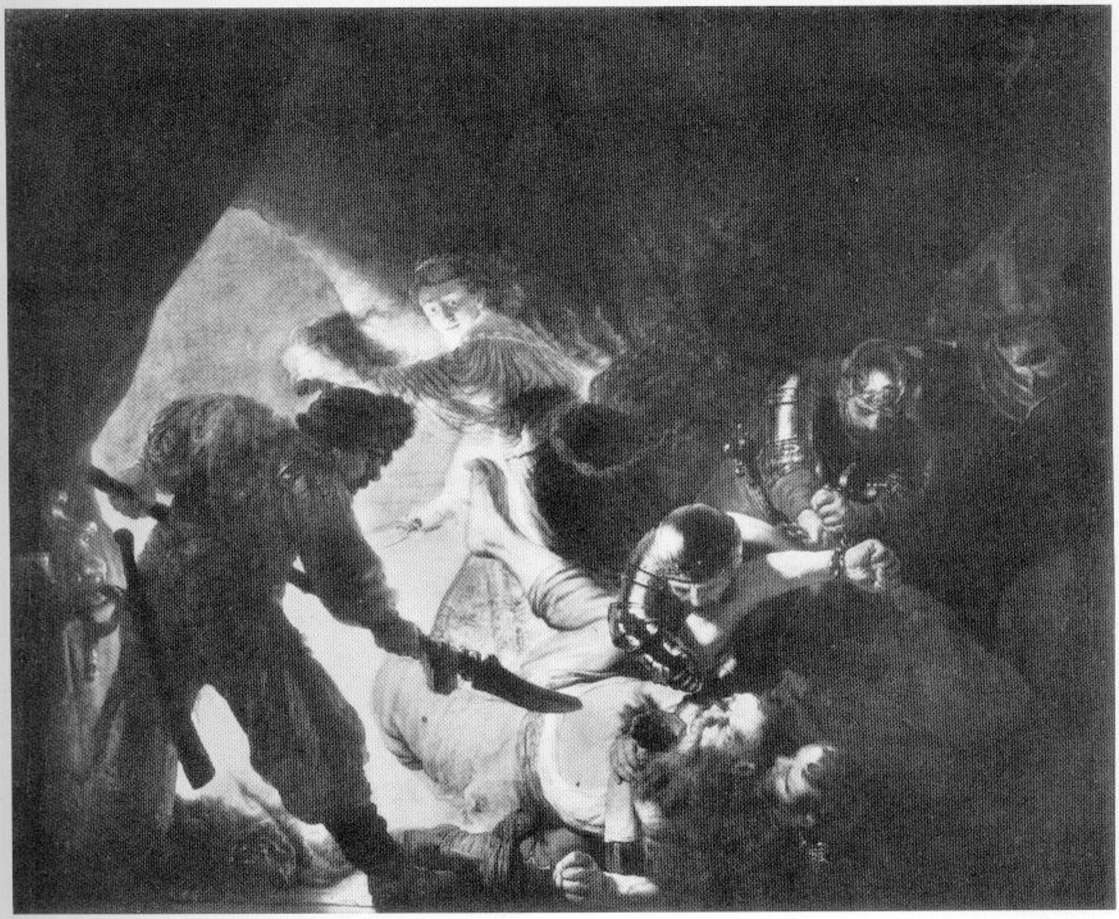
e de grande profundidade emocional. Seu retrato de um grupo, *As Regentes do Asilo de Velhos em Haarlem* (fig. 269), instituição onde passou seus últimos anos, revela uma visão tão profunda do ser humano que só encontra paralelo no estilo maduro de Rembrandt (comparar com fig. 272). A experiência diária do sofrimento e da morte ficou tão gravada nos rostos dessas mulheres que elas próprias parecem ter-se transformado em imagens da morte — suaves, inexoráveis e intemporais.

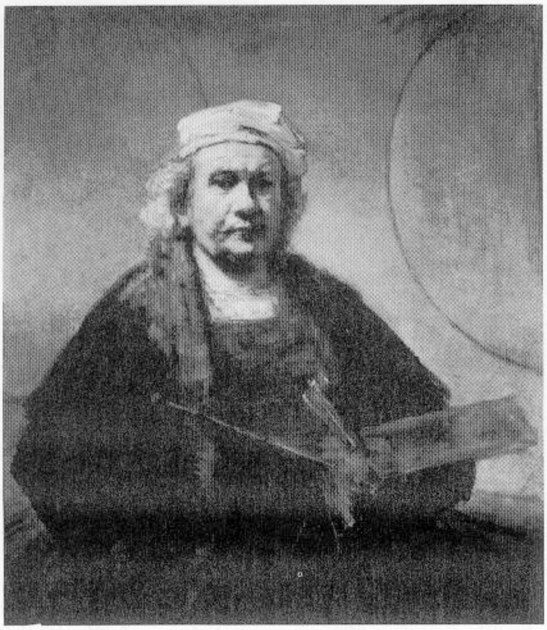
O virtuosismo de Hals era tão grande que não foi possível imitá-lo de imediato, e seus seguidores foram necessariamente poucos. O único que teve importância foi uma mulher, Judith Leyster. Como muitas pintoras antes dos tempos modernos, sua carreira foi parcialmente encurtada pela maternidade. Sua obra-prima é o encantador *Menino com Flauta* (fig. 270). O enlevado músico é uma expressão memorável de um estado de espírito cheio de lirismo. Para expressá-lo, a artista pesquisa o caráter poético da luz com uma tranqüila intensidade que antecipa a obra de Jan Vermeer, uma geração mais tarde (ver p. 271).

Rembrandt

Rembrandt, o maior dentre os gênios da arte holandesa, como Hals, foi estimulado no início de sua carreira pelo contato indireto com Caravaggio; suas primeiras pinturas são pequenas, fortemente iluminadas e de um realismo intenso, a partir das quais desenvolveu, na década de 1630, o estilo maduro do Alto Barroco. *O Cegamento de Sansão* (fig. 271) mostra-nos o mundo cruel e sedutor do Velho Testamento, em toda sua violência e esplendor orientais. A súbita inundação de uma luz brilhante que se derrama sobre a ten-

271. Rembrandt. *O Cegamento de Sansão*. 1636. Tela, 2,36 m × 3,02 m. Städelsches Institut, Frankfurt





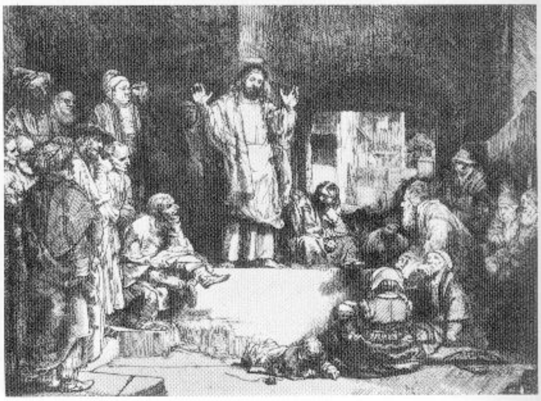
272. Rembrandt. *Auto-Retrato*. c. 1660. Óleo sobre tela, 1,14 m×0,96 m. Iveagh Bequest, Kenwood, Londres

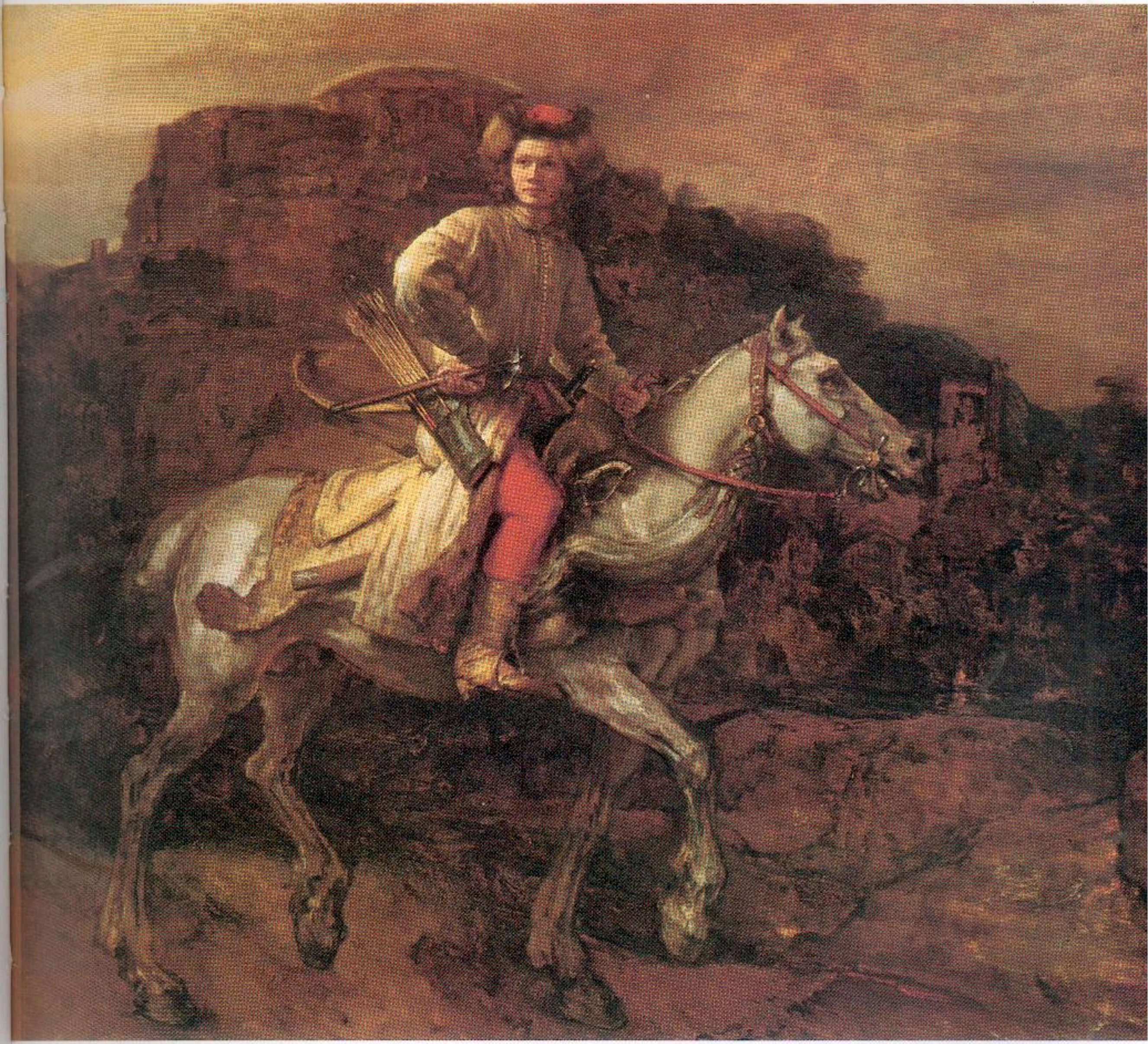
da escura é francamente teatral, conferindo ao drama uma intensidade semelhante à de *O Levantamento da Cruz*, de Rubens (ver fig. 262).

Nessa época, Rembrandt era um ávido colecionador de adereços do Oriente Próximo, que reproduzia em suas pinturas. Ele era agora o pintor mais requisitado de Amsterdã, além de um homem de considerável riqueza. Essa prosperidade chegou ao fim na década de 1640, embora a rejeição do artista por parte do público tenha sido menos súbita e catastrófica do que seus admiradores românticos gostariam que acreditássemos. Além do mais, aquela década foi um período de crise, de incerteza interior e de problemas externos. As concepções de Rembrandt passaram por uma profunda mudança: logo após 1650, seu estilo evita deliberadamente a retórica do Alto Barroco, substituindo-a por um lirismo sutil e uma maior amplitude de efeitos pictóricos. Percebemos a diferença no *Auto-Retrato* (fig. 272) que ele pintou já numa fase avançada de sua vida. Embora parcialmente em dívida para com os suntuosos retratos de Ticiano (comparar com fig. 222), Rembrandt faz um profundo exame de si próprio, com a mesma franqueza característica dos pintores setentrionais que encontramos no *Homem com Turbante Vermelho* de Jan van Eyck (ver fig. 170). Essa abordagem auto-analítica explica a dignidade sem artifícios que percebemos no artista já próximo do fim de sua vida.

Em seus últimos anos, Rembrandt freqüentemente adaptou, de um modo muito pessoal, concepções pictóricas do Renascimento setentrional, como em seu quadro *O Cavaleiro Polonês* (fig. 274). Não sabemos ao certo se o cavaleiro era realmente polonês — o título foi dado posteriormente — embora suas roupas sejam do mesmo tipo das que eram usadas pelas tropas locais, que à época estavam em luta contra os turcos na Europa Oriental; da mesma forma, o objetivo exato de Rembrandt não fica claro. Mas a famosa gravura de Dürer, *Cavaleiro, Morte e Diabo* (ver fig. 242), que Rembrandt certamente admirava, pode nos dar a chave para a compreensão do quadro. O Cavaleiro Polonês não será mais um Soldado Cristão abrindo corajosamente o seu caminho em um mundo cheio de perigos? No caso, cabe a nós imaginar, através da sombria paisagem, quais sejam esses perigos, mas o olhar sério e atento do cavaleiro sugere a existência de ameaças invisíveis. Com semelhante relação entre forma e conteúdo, as diferenças entre a pintura e a gravura dão margem a um estudo recompensador. O cavaleiro de Dürer, circunscrito à composição, tem o equilíbrio e a imobilidade de uma estátua eqüestre; o de Rembrandt, ligeiramente escorçado e fora de centro, está em movimento — por assim dizer, apressado pela luz que vem da esquerda.

273. Rembrandt. *Cristo Pregando*. c. 1652. Água-forte. Museu Metropolitano de Arte, Nova York (Doação da sra. H. O. Havemeyer, 1926)





274. Rembrandt. *O Cavaleiro Polonês*. c. 1655. Óleo sobre tela, 1,17 m×1,34 m. Coleção Frick, Nova York (*Copyright*)

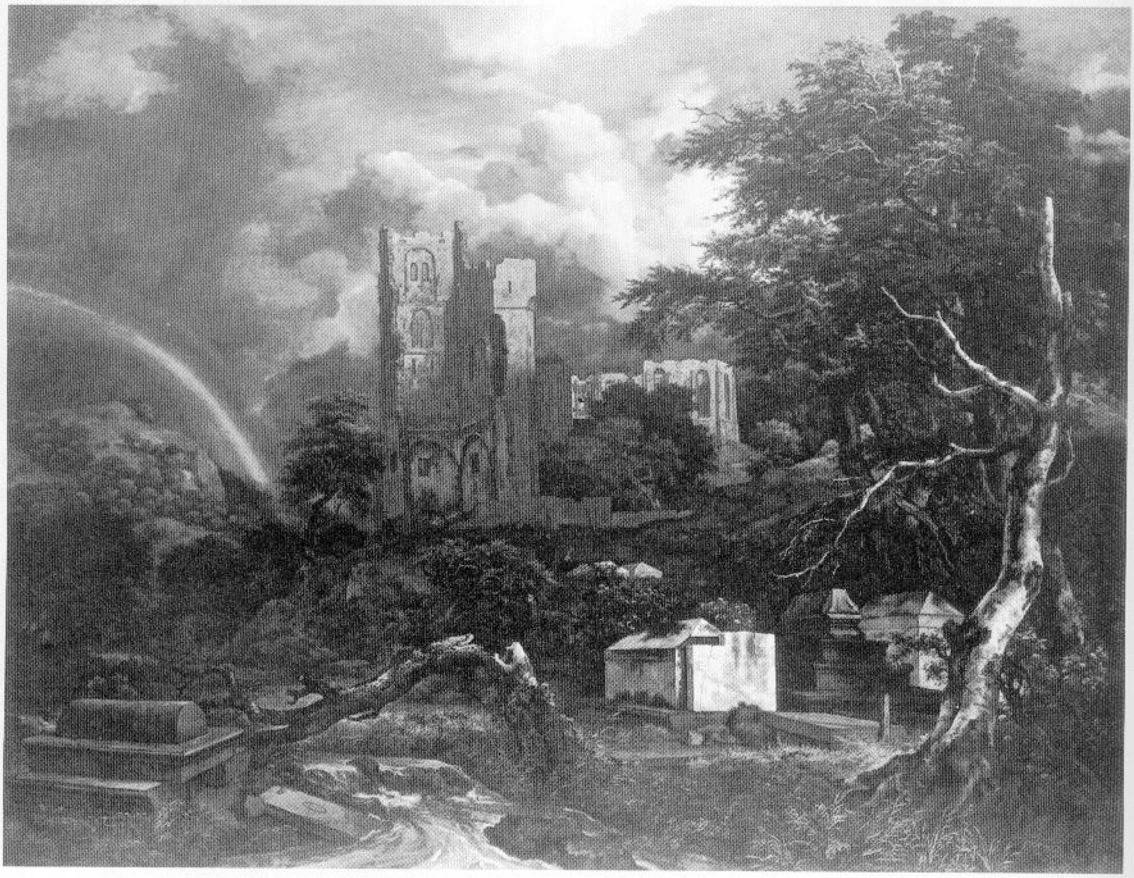
O caminho curvo pelo qual segue em breve o levará para fora da moldura. Esse desequilíbrio sutil deixa implícito um espaço muito mais vasto que os limites do quadro e caracteriza a obra de Rembrandt como barroca, apesar da ausência dos artifícios mais óbvios do estilo. O mesmo pode ser dito das cenas religiosas, que têm um papel tão importante nas obras da última fase de Rembrandt, como a água-forte *Cristo Pregando* (fig. 273). É uma cena calma, cheia de compaixão que o artista sentia pelos pobres e desvalidos que constituem o público de Cristo. Rembrandt tinha uma simpatia especial pelos judeus, como herdeiros do passado bíblico e vítimas pacientes da perseguição; utilizava-os freqüentemente como modelos. Essa gravura sugere muito claramente alguma esquina do gueto de Amsterdã. Da mesma forma que em *O Cavaleiro Polonês*, é a magia da luz de Rembrandt que dá ao *Cristo Pregando* seu significado espiritual.

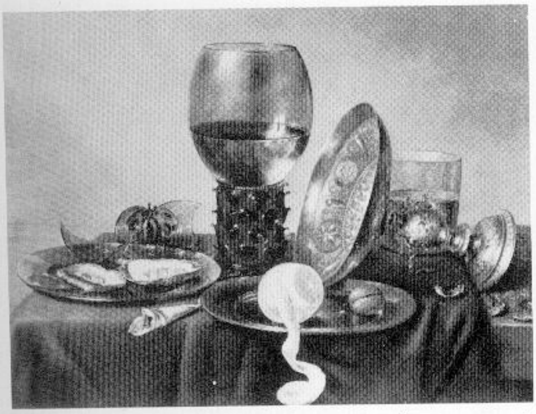
A importância de Rembrandt como artista gráfico só é superada por Dürer, embora esta comparação não seja suficiente para nos dar a idéia exata de seu valor. Devemos, no entanto, dizer algo mais acerca dessa técnica. Por volta do século XVII, as técnicas da xilogravura e da gravura a buril eram basicamente utilizadas para reproduzir outras obras. Os gravadores criativos, inclusive Rembrandt, preferiam a água-forte. Para trabalhar com essa técnica, é necesário recobrir uma placa de cobre com resina, para criar um "fundo" resistente ao ácido, sobre o qual o desenho é feito com um estilete, deixando exposta a superfície metálica abaixo. A placa é então banhada em um ácido que risca ("morde") os traços no cobre. Riscar um desenho no fundo resinoso é, naturalmente, mais fácil que fazê-lo diretamente sobre a placa de cobre; conseqüentemente, uma linha feita pelo processo da água-forte é mais livre e individual que uma linha entalhada. A principal virtude da água-forte é sua ampla escala tonal, inclusive as sombras profundas e aveludadas que não são possíveis de obter nas gravuras ou xilogravuras. Nenhum gravador a água-forte explorou essas possibilidades com mais sutileza que Rembrandt.

Van Ruisdael; Heda

As pinturas religiosas de Rembrandt exigem um discernimento que estava além da capacidade da maioria das pessoas, com exceção de um reduzido número de colecionadores. Na Holanda, a maior parte dos compradores de arte preferia temas que, de alguma forma, estivessem ligados à sua própria experiência — paisagens, naturezas-mortas, cenas da vida cotidiana — que eram produzidas em volume e variedade cada vez maiores por especialistas, de modo que, aqui, teremos que nos restringir a uma pequena amos-

275. Jacob van Ruisdael. *O Cemitério*. c. 1655. Tela, 1,42 m×1,83 m. Instituto de Arte de Detroit





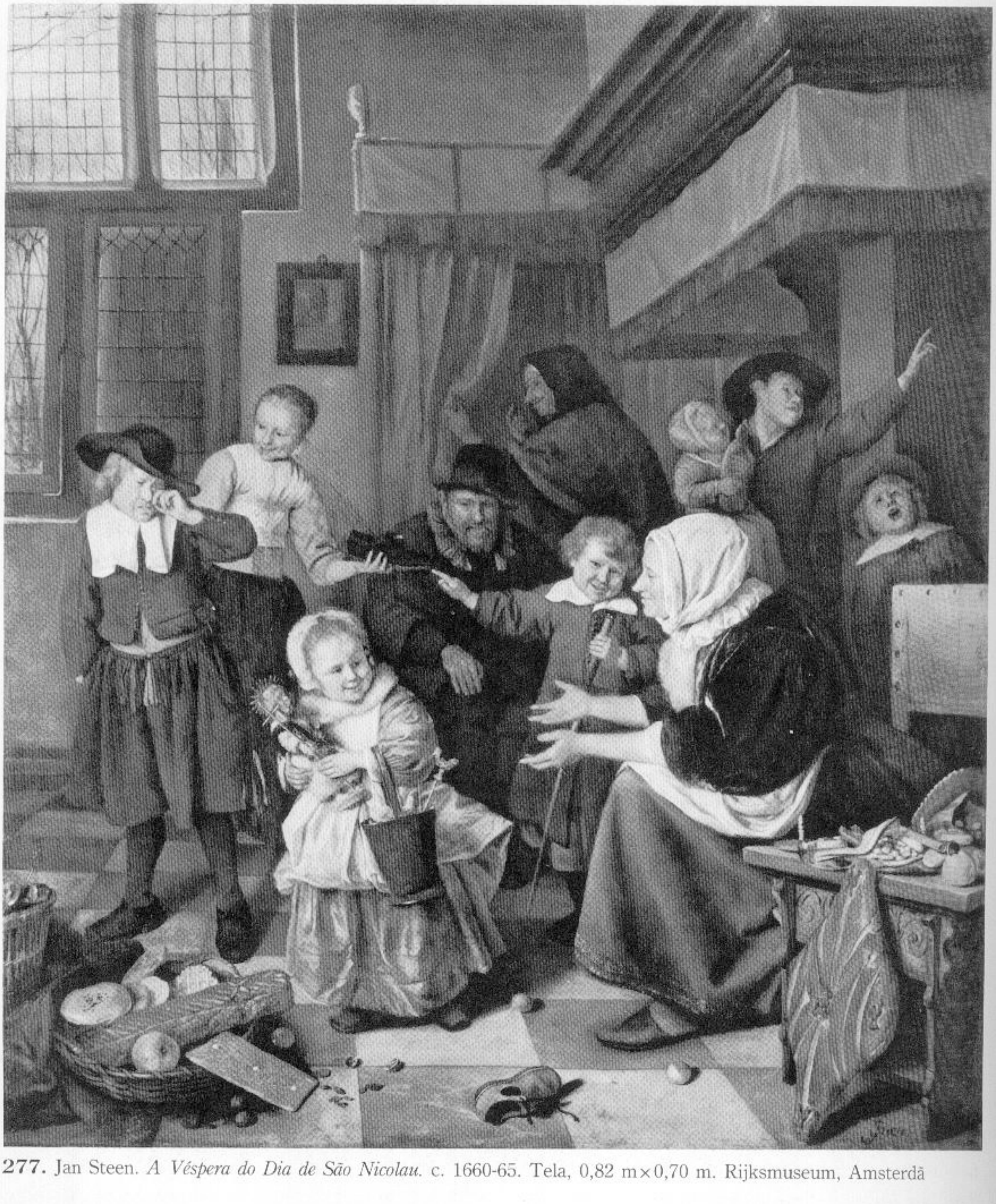
276. Willem Heda. *Natureza-Morta*. 1634. Óleo sobre painel, 0,43 m×0,57 m. Museu Boymans-van Beuningen, Roterdã

tra. Talvez a paisagem fosse a mais abundante dentre essas novas "especialidades", não só como um retrato de cenas familiares, mas também como uma visão criativa da natureza. *O Cemitério*, de Jacob van Ruisdael, pertence a essa categoria: as nuvens tempestuosas que passam por sobre um vale selvagem e deserto nas montanhas, as ruínas medievais e a torrente que abriu caminho à força por entre os túmulos criam, em conjunto, uma profunda atmosfera de melancolia. O que o artista nos diz é que, neste mundo, nada é eterno — o tempo, o vento e a água reduzem-se todos ao pó, assim como as frágeis obras do homem, as árvores e as pedras. Essa visão da impotência humana face às forças da natureza tem uma dramaticidade majestosa na qual os românticos, um século mais tarde, basearíam o seu conceito do Sublime. Até mesmo a natureza-morta pode transmitir uma sensação melancólica do caráter efêmero de todos os prazeres terrenos, às vezes através de símbolos tradicionais, como caveiras e velas apagadas, ou por meios mais sutis. A obra de Willem Heda (fig. 276) que apresentamos aqui pertence a um tipo mais difundido, uma "composição com peças para o café da manhã", que mostra os restos de uma refeição. Os alimentos e as bebidas são menos enfatizados que os objetos de luxo — taças de cristal e pratos de prata — cuidadosamente justapostos para realçar o contraste de suas formas, cores e texturas. Mas o virtuosismo não foi o único objetivo do artista: sua "história", o contexto humano desse agrupamento de objetos, é sugerida pelo copo quebrado, o limão parcialmente descascado, a taça de prata tombada; quem quer que tenha se sentado a essa mesa foi obrigado a abandonar repentinamente sua refeição. A cortina que o tempo fez baixar sobre a cena confere, por assim dizer, um estranho *pathos* aos objetos. Aqui, o simbolismo dissimulado da pintura do Gótico Tardio (ver p. 172) continua vivo sob uma nova forma.

Steen; Vermeer

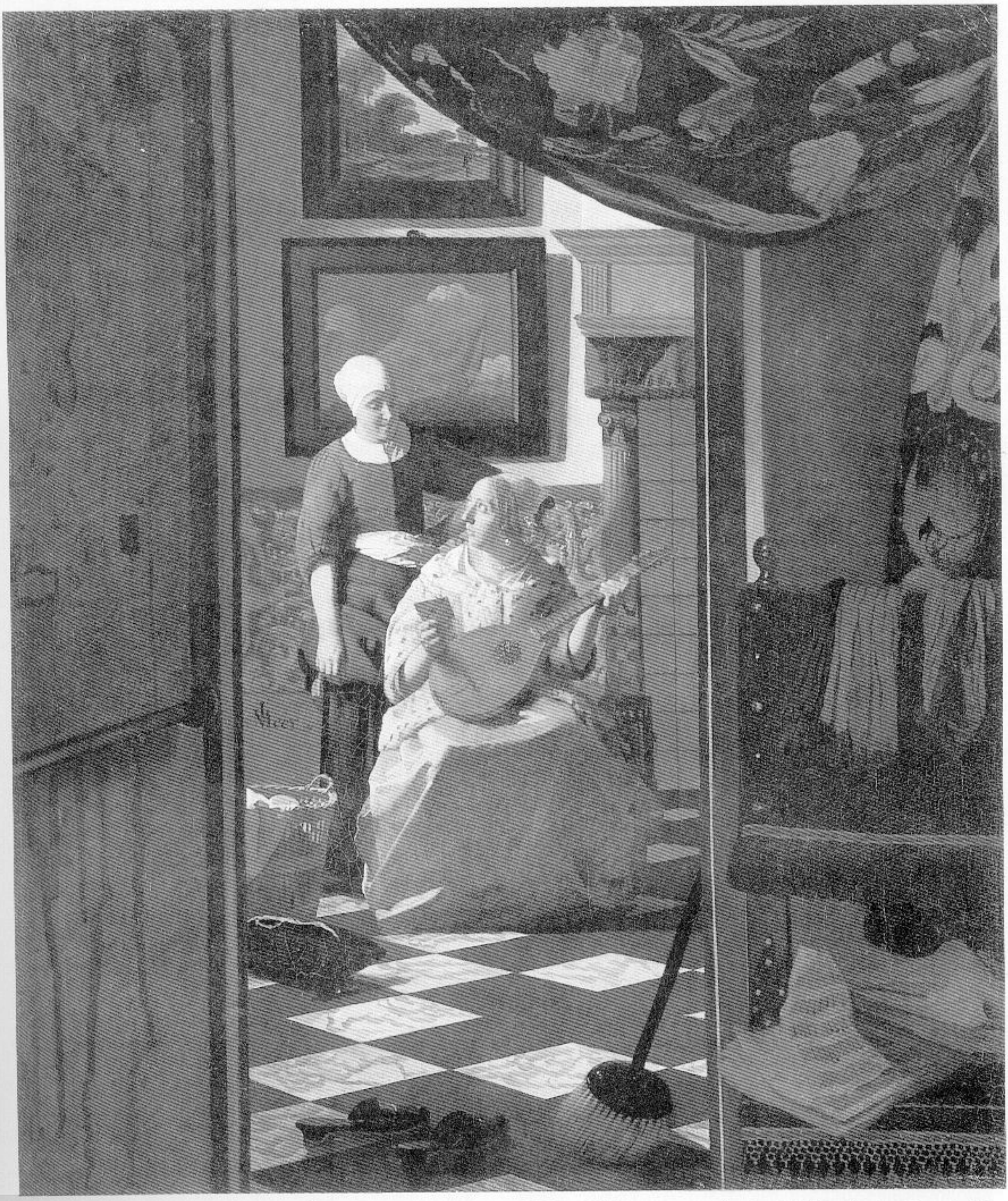
As pinturas que retratam a vida cotidiana (também conhecidas como pintura de gênero) vão desde brigas de taverna até sofisticados interiores domésticos. *A Véspera do Dia de São Nicolau*, de Jan Steen (fig. 277), situa-se entre esses dois extremos. São Nicolau acabou de visitar uma casa, na véspera de Natal, ali deixando brinquedos, doces e bolos para as crianças; todos estão felizes, exceto o mau menino, que só ganhou uma vara de marmelo. Steen conta essa história com satisfação, enfeitando-a com muitos pormenores deliciosos. De todos os pintores holandeses de cenas da vida cotidiana, ele foi o observador mais perspicaz e bem-humorado. Para aumentar suas rendas, ele mantinha uma taverna, o que talvez explique sua profunda compreensão do comportamento humano. Seu senso do instante ideal em geral nos lembra Frans Hals (comparar com fig. 268), enquanto sua forma de narrar provém da tradição de Pieter Brueghel (comparar com fig. 248).

Por outro lado, nas cenas de gênero de Jan Vermeer, a narrativa é quase inexistente. Figuras isoladas, em geral mulheres, ocupam-se de tarefas simples do cotidiano; quando duas mulheres estão presentes, como no quadro *A Carta* (fig. 278), não existe nada além de uma breve troca de olhares. Suas figuras existem em um mundo intemporal de "natureza-morta", aparentemente colocado em paz por algum passe de mágica. A luz clara e indiferente que se infiltra pela esquerda é o único elemento ativo, operando seus milagres sobre todos os objetos que estão em seu caminho. Quando olhamos para *A Carta*, temos a sensação de que um véu foi descerrado diante de



277. Jan Steen. *A Véspera do Dia de São Nicolau.* c. 1660-65. Tela, 0,82 m×0,70 m. Rijksmuseum, Amsterdã

nossos olhos; o mundo do dia-a-dia brilha com um frescor de jóia, tão belo como se nunca antes o tivéssemos visto. Nenhum pintor, desde Jan van Eyck, *viu* com tanta intensidade. Mas Vermeer, ao contrário de seus predecessores, percebe a realidade como um mosaico de superfícies coloridas — ou talvez, mais exatamente, ele transforme a realidade em um mosaico ao transpô-la para a tela. Vemos *A Carta* como uma "janela" em perspectiva, mas também como um plano, um "campo" composto de campos menores. Os retângulos predominam, cuidadosamente dispostos na superfície da pintura, e não há "buracos", nem espaços vazios indefinidos. Esse entrosamento de



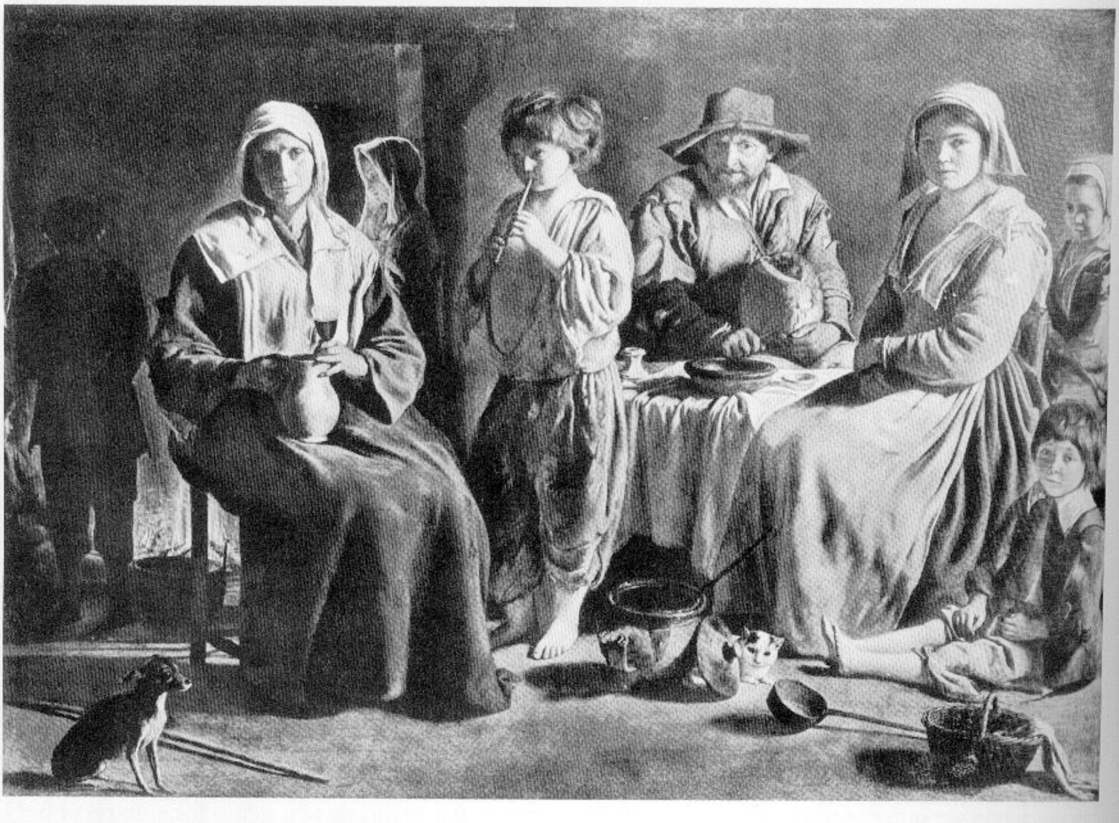
278. Jan Vermeer. *A Carta.* 1666. Óleo sobre tela, 0,44 m×0,39 m. Rijksmuseum, Amsterdã (Ver ilustração colorida no frontispício)

formas dá à obra de Vermeer uma característica moderna que não encontra paralelo em seu tempo. Como ele a terá obtido? Pouco sabemos sobre ele, a não ser que nasceu em Delft, em 1632, onde viveu e trabalhou até sua morte, aos 43 anos. Os seguidores holandeses de Caravaggio haviam-no influenciado, mas isso não basta para explicar a gênese de seu estilo tão ousadamente original a ponto de seu gênio ter sido reconhecido somente um século depois.

A Era de Versalhes

Nossa análise da arte barroca em Flandres, na Espanha e Holanda limitou-se à pintura; a arquitetura e escultura desses países não são de importância fundamental para a história da arte. Na França, entretanto, a situação é diferente. Sob Luís XIV, a França tornou-se a nação mais poderosa da Europa, tanto em termos militares quanto culturais; nos fins do século XVII, Paris substituíra Roma como capital mundial das artes visuais. Como ocorreu essa extraordinária mudança? Devido ao Palácio de Versalhes e outros grandiosos projetos que tiveram por função glorificar o rei, somos tentados a pensar na arte francesa do período de Luís XIV como a expressão do Absolutismo. Isso é verdade no que diz respeito ao apogeu do reinado de Luís, de 1660 a 1685, mas naquela época a arte francesa do século XVII já desenvolvera seu estilo característico. Os franceses relutam em chamar esse estilo de barroco; para eles, é o Estilo de Luís XIV e, em geral, também descrevem a arte e a literatura do período como "clássicas". Assim utilizado, o termo tem três significados: como sinônimo de "realização máxima", sugere que o Estilo de Luís XIV corresponde ao Alto Renascimento na Itália, ou à Era de Péricles, na Grécia; o termo também se refere à emulação da forma e conteúdo da arte antiga; finalmente, "clássico" sugere as qualidades de equilíbrio e contenção, semelhantes às que encontramos nos estilos clássicos do Alto Renascimento e da Grécia antiga. O segundo e terceiro desses significados descre-

279. Louis Le Nain. *Família Camponesa.* c. 1640. Tela, 1,13 m×1,58 m. Museu do Louvre, Paris

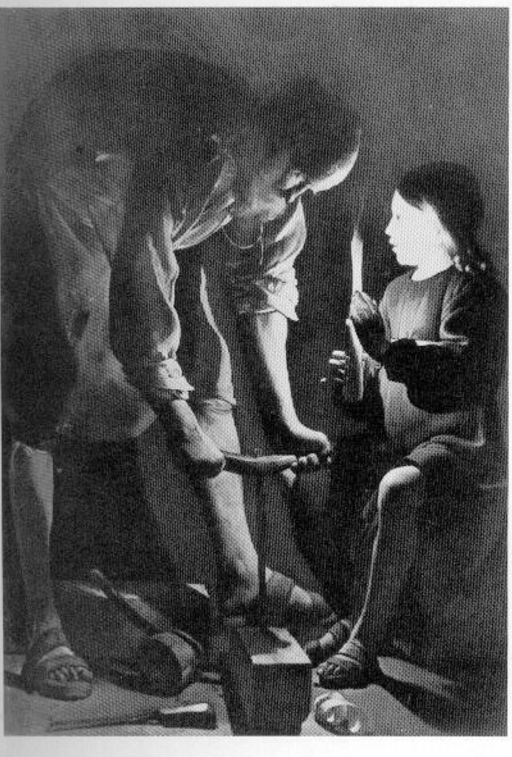


vem o que poderíamos, com maior exatidão, chamar de "Classicismo". E, uma vez que o Estilo de Luís XIV reflete a arte barroca italiana, conquanto modificada, temos que rotulá-lo de "Barroco Classicista" ou de "Classicismo Barroco".

PINTURA

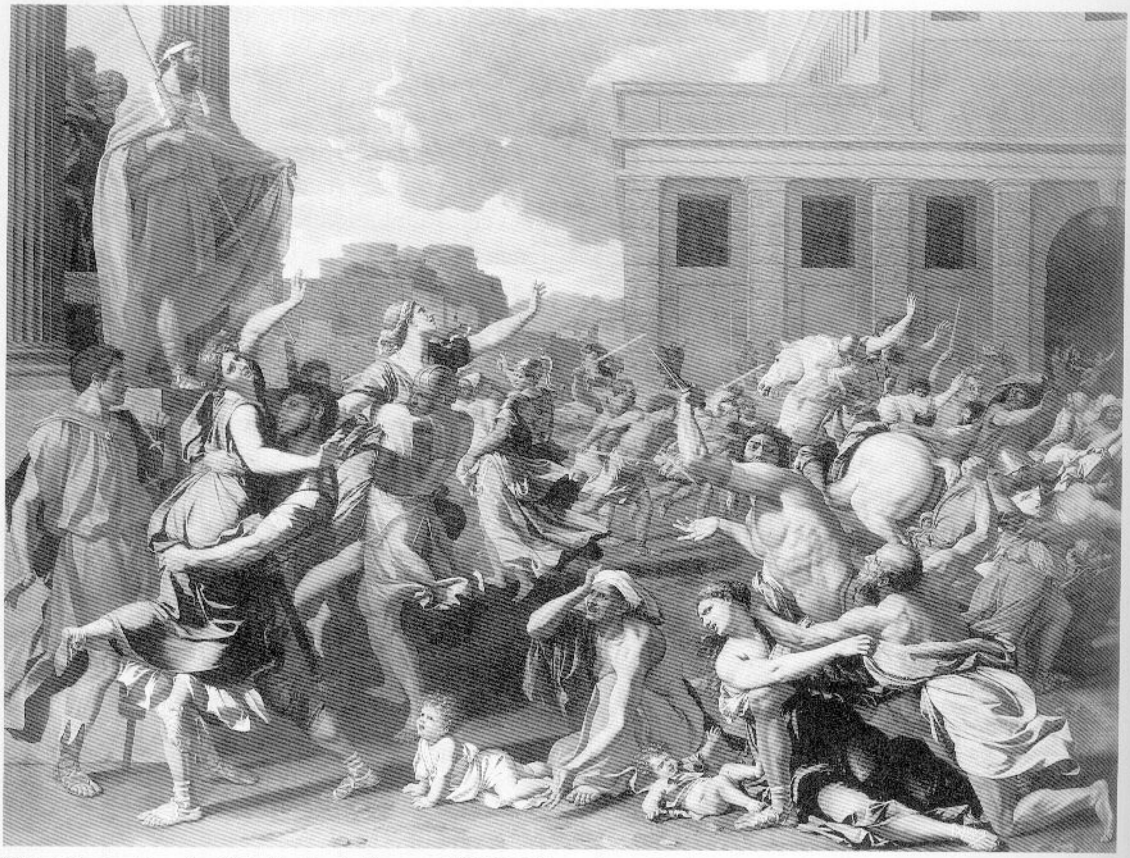
Esse Classicismo foi o estilo oficial da corte entre 1660 e 1685, mas sua origem não se deve a fatores políticos. Originou-se, pelo contrário, da persistente tradição da arte do século XVI, que na França esteve mais estreitamente ligada ao Renascimento italiano do que em qualquer outro país do Norte (ver p. 245). O Classicismo também foi fomentado pelo humanismo francês, com sua herança intelectual da razão e da virtude estóica. Esses fatores retardaram a difusão do Barroco na França, e modificaram sua interpretação. A série de obras nas quais Rubens exaltou Maria de Medici, por exemplo, só viria a exercer influência sobre a arte francesa exatamente no final do século; na década de 1620, os jovens pintores franceses ainda estavam assimilando Caravaggio. Dentre eles, alguns desenvolveram estilos surpreendentemente originais. A *Família Camponesa* de Louis Le Nain (fig. 279) tem uma dignidade humana e uma compaixão para com os pobres que parece muito próxima a Rembrandt. A vela que Jesus segura no quadro *José, o Carpinteiro*, de Georges de La Tour (fig. 280), dá à cena a intimidade e ternura que tem *A Natividade* de Geertgen (ver fig. 175), onde a luz também reduz as formas a uma simplicidade geométrica. Assim como Vermeer, porém, tanto Le Nain como De La Tour tiveram que ser redescobertos nos tempos modernos. Em sua época, ambos foram rapidamente esquecidos, pois a partir de 1650 o Classicismo tornou-se supremo na França, e nenhum deles era um classicista.

280. George de la Tour. *José, o Carpinteiro*. c. 1645. Óleo sobre tela, 0,98 m×0,65 m. Museu do Louvre, Paris



Poussin; Lorrain

O artista que mais contribuiu para que se efetuasse essa mudança de gosto foi Nicolas Poussin. O maior pintor francês do século e o primeiro dentre seus compatriotas a obter fama internacional, Poussin, não obstante, viveu em Roma durante quase toda a sua carreira. Nessa cidade, sob a inspiração de Rafael (ver figs. 218 e 219), ele deu forma ao estilo que se tornaria o modelo ideal para os pintores da segunda metade do século. Suas qualidades estão bem patentes em *O Rapto das Sabinas* (fig. 281): as figuras vigorosamente modeladas estão "congeladas em ação", como estátuas, e muitas na verdade derivam da escultura Helenística (comparar com fig. 64). Ao fundo, Poussin colocou reconstruções da arquitetura romana, que ele acreditava serem arqueologicamente corretas. Como na estátua de Giovanni Bologna, retratando o mesmo assunto (ver fig. 236), a emoção manifesta-se copiosamente, mas, no entanto, o quadro não consegue nos sensibilizar. A sensualidade foi total e cuidadosamente suprimida da rígida disciplina de um estilo intelectualizado. Poussin surpreende-nos como um homem que conhecia muito bem sua própria mente, uma impressão que é confirmada pelas muitas cartas nas quais expôs seus pontos de vista. Ele acreditava que o mais elevado objetivo da pintura era o de representar as ações humanas nobres e sé-



281. Nicolas Poussin. *O Rapto das Sabinas*. c. 1636-37. Óleo sobre tela, 1,55 m×2,07 m. Museu Metropolitano de Arte, Nova York

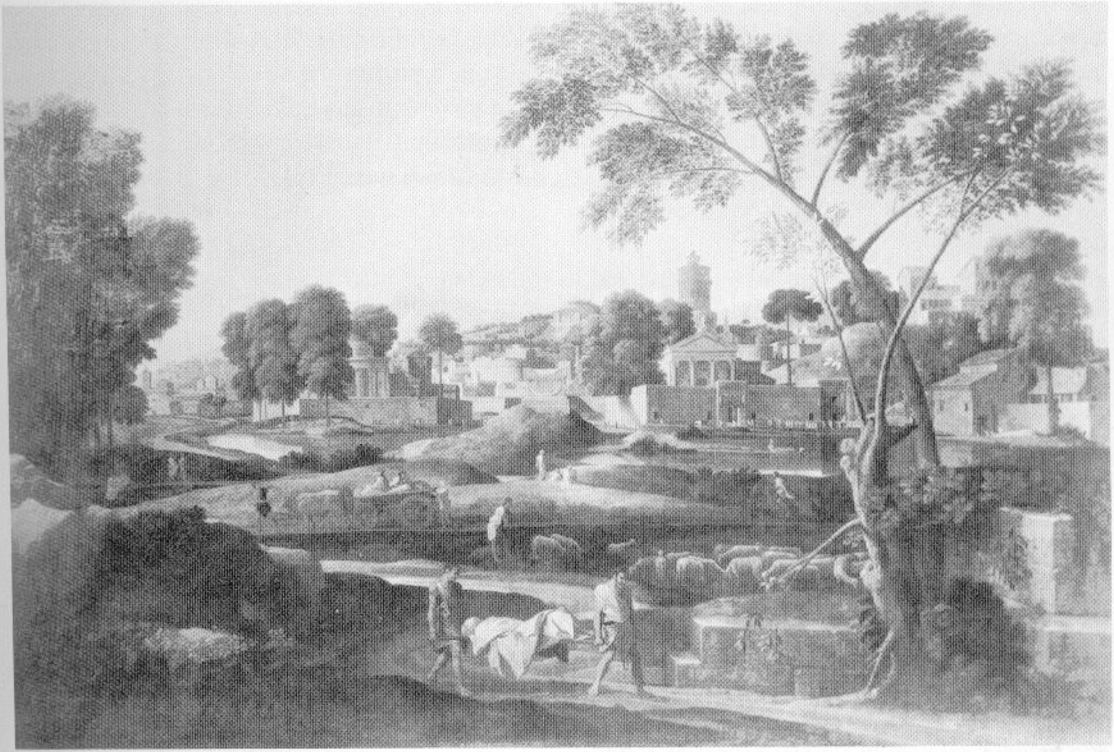
rias. Elas deviam ser mostradas de forma lógica e ordenada — não como realmente aconteceram, mas como teriam acontecido se a natureza fosse perfeita. Para atingir esse objetivo, o artista deve esforçar-se por conseguir expressar o que é geral e típico; num apelo que se volta para o intelecto, e não para os sentidos, ele suprime trivialidades como a intensidade da cor, enquanto enfatiza a forma e a composição. Numa boa pintura, o espectador deveria ser capaz de "ler" as emoções exatas de cada figura e relacioná-las com o acontecimento retratado. Essas idéias não eram novas — lembremo-nos da afirmação de Leonardo, segundo a qual o mais alto objetivo da pintura é retratar "a intenção da alma humana" —, mas antes de Poussin ninguém estabelecera uma analogia tão rigorosa entre pintura e literatura, nem a colocara em prática de forma tão decidida.

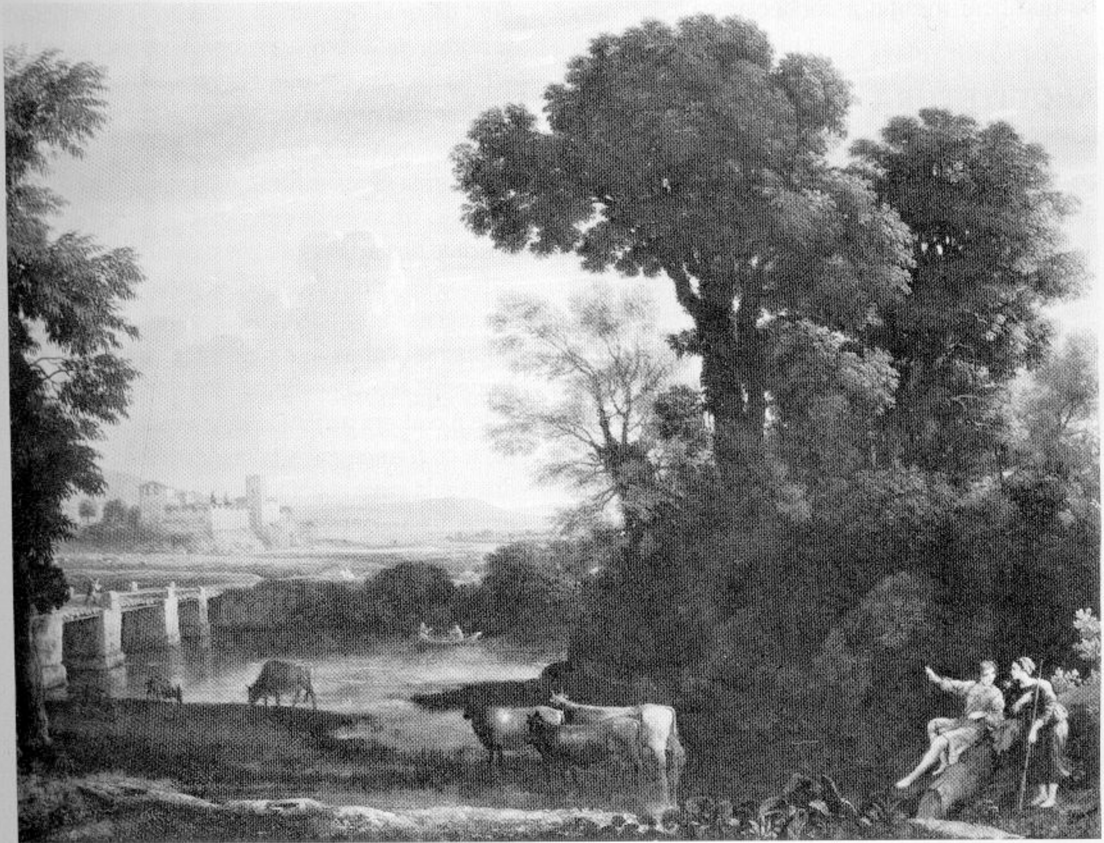
Poussin chegou mesmo a pintar paisagens de acordo com essa concepção teórica, com resultados surpreendentemente impressionantes. A cuidadosa disposição dos espaços no quadro *Paisagem com o Enterro de Fócion* (fig. 282) é de uma precisão quase matemática. Todavia, o efeito de clareza racional tem uma calma melancólica. Essa atmosfera está em sintonia com o tema de Poussin, o enterro de um herói grego que morreu por ter-se recusado a ocultar a verdade: a própria paisagem torna-se um monumento comemorativo da virtude estóica. Embora possamos não mais ler a cena tão especificamente assim, ainda reagimos à sua austera beleza.

Se Poussin celebrou os aspectos heróicos da

282. (na página seguinte, acima) Nicolas Poussin. *Paisagem com o Enterro de Fócion*. 1648. Óleo sobre tela, 1,21 m×1,75 m. Museu do Louvre, Paris

283. (na página seguinte, embaixo) Claude Lorrain. *Pastoral*. c. 1650. 0,40 m×0,55 m. Galeria de Arte da Universidade de Yale, New Haven, Connecticut



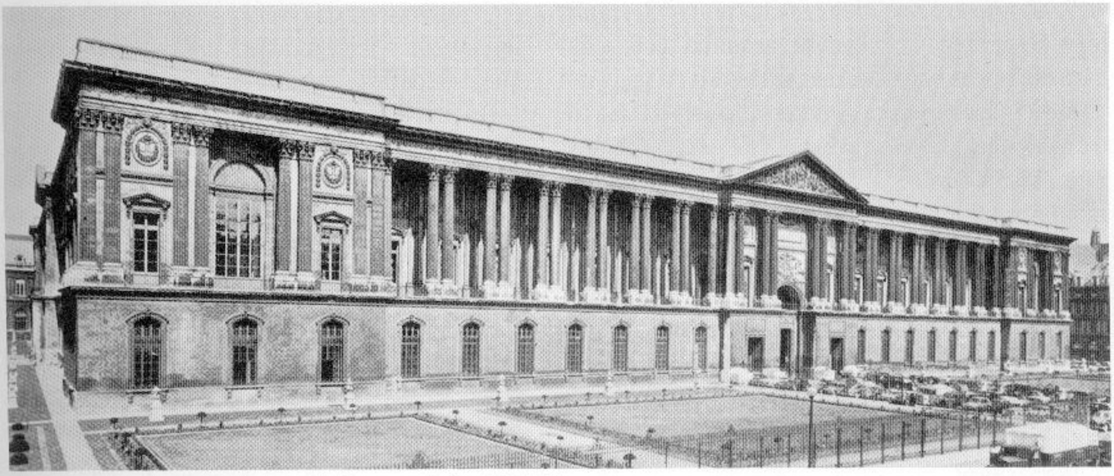


Antigüidade, o grande paisagista francês Claude Lorrain abordou-a sob o ponto de vista de seus aspectos idílicos. Ele também passou quase toda a sua carreira em Roma, e explorou o campo nos arredores — a *Campagna* — com mais intensidade e paixão que qualquer artista italiano. Incontáveis desenhos, feitos *in loco*, dão testemunho de seu extraordinário poder de observação. Todavia, esses esboços eram apenas a matéria-prima de suas pinturas, que não objetivam a uma exatidão topográfica, mas antes evocam a essência poética de um campo repleto de ecos da Antigüidade. Freqüentemente, como no quadro *Pastoral* (fig. 283), as composições estão banhadas pela atmosfera luminosa e indistinta do amanhecer ou do fim da tarde; o espaço se expande com serenidade, em vez de afastar-se por etapas, como acontece nas paisagens de Poussin. Paira sobre essas cenas um ar de nostalgia e de experiências do passado, resgatados com brilho e esplendor pela memória; conseqüentemente, seu mais forte apelo voltava-se para os europeus do Norte, que haviam conhecido superficialmente a Itália, ou que nem mesmo a conheciam.

ARQUITETURA

Enquanto isso, na própria França, o Classicismo Barroco na arquitetura se tornara o "estilo real" oficial, quando o jovem Luís XIV tomara as rédeas do governo, em 1661. Colbert, o principal conselheiro do rei, montou o aparato administrativo que fornecia o suporte ao poder da monarquia absoluta. Nesse sistema, que tinha por objetivo sujeitar os atos e os pensamentos de toda a nação ao rigoroso controle de cima, as artes visuais tinham por tarefa a glorificação do rei. O pintor Charles Lebrun tornou-se supervisor de todos os projetos artísticos do rei. Como principal donatário do patrocínio real às artes, Lebrun teve tanto poder que, para todos os propósitos práticos, transformou-se no ditador das artes na França. O controle centralizado sobre as artes visuais foi exercido por ele não apenas através do poder do dinheiro, mas incluía também um novo sistema de educar os artistas conforme o estilo oficialmente aprovado. Na Antigüidade e na Idade Média, os artistas adquiriam seus conhecimentos como aprendizes, uma prática venerável que ainda prevalecia no Renascimento. Mas, à medida que a profissão e *status* dos artistas passaram para o âmbito das artes liberais (ver p. 190), eles começaram a querer complementar seu treinamento "mecânico" com um conhecimento teórico. Com esse objetivo, fundaram "academias de arte", assim chamadas devido às academias dos humanistas (o nome provém do bosque de Academo, onde Platão reunia-se com seus discípulos). As academias de arte apareceram pela primeira vez na Itália; parecem ter sido associações particulares de artistas que se encontravam periodicamente para desenhar a partir de modelos vivos e debater os temas relacionados à teoria da arte. Mais tarde, essas academias assumiram algumas das funções das corporações, mas seu ensino era limitado e nada sistemático. Assim foi a Academia Real de Pintura e Escultura de Paris, fundada em 1648; quando Lebrun passou a dirigi-la, em 1663, estabeleceu um rígido currículo de instrução prática e teórica obrigatória, baseado em um sistema de "normas"; foi esse o modelo do qual derivaram todas as academias posteriores, inclusive suas modernas sucessoras, as atuais escolas de arte. Grande parte desse corpo de doutrina provinha das concepções de Poussin, levadas, porém, a racionalizações extremadas. A Academia chegou mesmo a criar um método de tabular, através de uma gradação numérica, os méritos dos artistas do passado e do presente, em categorias como desenho, expressão e proporção. Desnecessário dizer que os antigos recebiam as notas mais altas, e em seguida vinham Rafael e Poussin; aos venezianos, que davam grande ênfase à cor, era atribuída uma avaliação insuficiente, e os flamengos e holandeses eram classificados ainda mais abaixo. Os temas eram igualmente classificados, com a história (clássica ou bíblica) encimando a lista, e a natureza-morta ocupando as últimas posições.

Que a opção de Luís XIV pelo Classicismo foi deliberada é algo que sabemos a partir do primeiro grande projeto de seu reinado, a conclusão do Louvre. As obras do palácio vinham sendo realizadas intermitentemente já há um século, segundo a orientação fornecida pelo projeto de Lescot (ver fig. 250); o que faltava fazer era fechar o pá-

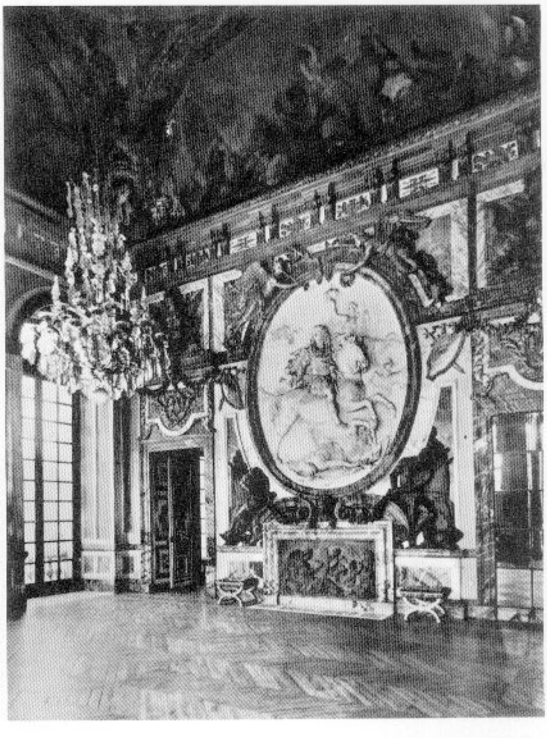


284. Claude Perrault. Face leste do Louvre, Paris. 1667-70

tio do lado leste com uma imponente fachada. Colbert chamou Bernini a Paris, esperando que o famoso mestre do Barroco romano fizesse para o rei francês tudo aquilo que até então já fizera, de forma tão magnífica, para a Igreja. Bernini apresentou três projetos, todos em uma escala que teria reduzido demasiadamente as partes já existentes do palácio. Depois de muitas discussões e intrigas, Luís XIV rejeitou os três projetos e transferiu o problema para um comitê formado por três pessoas: Louis Le Vau, o arquiteto de sua corte que já trabalhara anteriormente no projeto; Charles Lebrun, seu pintor da corte, e Claude Perrault, que era um estudioso da arquitetura antiga, mas não um arquiteto profissional. Todos os três foram responsáveis pela estrutura que veio a ser construída (fig. 284), embora em geral se credite a Perrault uma maior participação. De certo modo, o projeto sugere a mente de um arqueólogo que, no entanto, sabia como selecionar as características da arquitetura clássica que ligariam Luís XIV à glória dos Césares e seriam, ao mesmo tempo, compatíveis com as partes mais antigas do palácio. O pavilhão central é a frontaria de um templo romano, e as alas parecem os lados desse templo, trazidas para diante para constituírem um plano. O tema escolhido, um templo, exigia uma ordem simples de colunas independentes, e no entanto o Louvre tem três andares — uma dificuldade que foi muito habilmente resolvida, considerando-se o andar térreo como a base do templo e fazendo com que os dois andares superiores recuassem, dissimulando-os por trás da colunata. O projeto inteiro combina grandiosidade e elegância de uma forma que justifica plenamente a sua fama.

Ironicamente, esse grande exemplar do Clas-

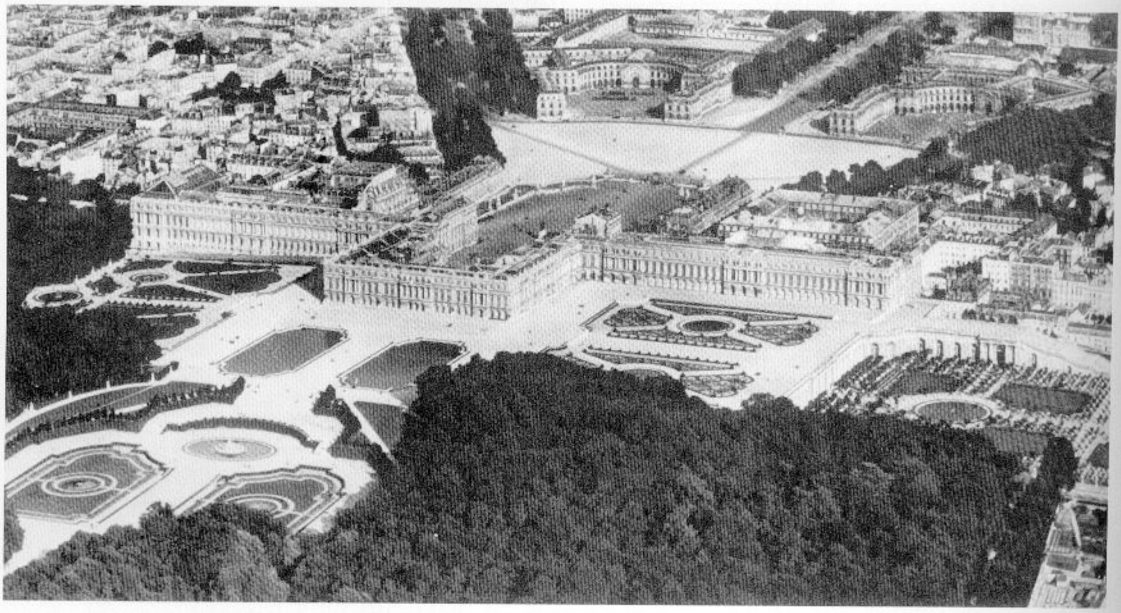
285. Jules Hardouin-Mansart, Charles Lebrun e Antoine Coysevox. Salon de la Guerre, Palácio de Versalhes. Iniciado em 1678

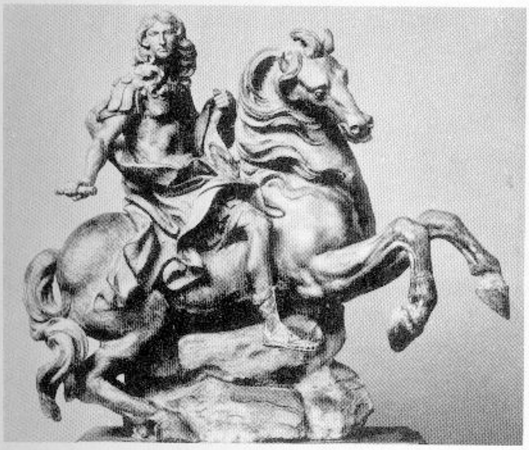


sicismo mostrou-se demasiado puro. Perrault logo desapareceu do cenário arquitetônico, e as características barrocas reapareceram no mais gigantesco dos empreendimentos do rei, o Palácio de Versalhes. O próprio Luís XIV estava menos interessado em teoria arquitetônica e exteriores monumentais do que em interiores suntuosos que constituíssem o cenário apropriado para si próprio e para os membros de sua corte. O homem a quem ele realmente ouvia não era um arquiteto, mas o pintor Lebrun, que havia sido discípulo de Poussin em Roma, mas a quem os grandes projetos decorativos do Barroco romano também devem ter impressionado. Tornou-se um magnífico decorador, utilizando o trabalho conjunto de arquitetos, escultores, pintores e artesãos para a criação de conjuntos de um esplendor jamais visto antes, como o Salon de la Guerre em Versalhes (fig. 285). Subordinar todas as artes a um único objetivo — no caso, a glorificação de Luís XIV — era, em si, barroco; se, por um lado, Lebrun não foi tão longe quanto Bernini, por outro ele trabalhou livremente sobre suas lembranças de Roma. O Salon de la Guerre parece, sob muitos aspectos, mais próximo do projeto para um palco, de Burnacini (ver fig. 259) do que da fachada do Louvre, de Perrault. E, do mesmo modo que em tantos interiores italianos barrocos, os elementos tomados isoladamente impressionam menos que o efeito de conjunto.

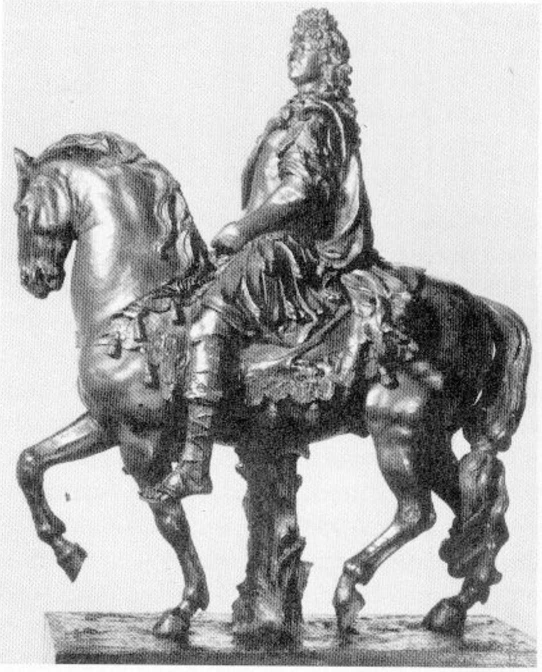
O Palácio de Versalhes, que fica a pouco mais de dezessete quilômetros do centro de Paris, foi iniciado por Le Vau. Após sua morte, o projeto todo foi confiado a Jules Hardouin-Mansart, que o expandiu enormemente para acomodar uma casa real cada vez maior. A Fachada do Jardim, projetada para ser a vista principal do palácio, foi ampliada até atingir um comprimento enorme (fig. 286), de modo que o projeto da fachada, uma variante menos rigorosa da colunata do Louvre, de Perrault, parece repetitivo e desproporcional. O bloco central inteiro contém apenas uma dependência, o famoso Salão dos Espelhos, com o Salon de la Guerre e sua contraparte, o Salon de la Paix, em cada uma de suas extremidades. Além de seu magnífico exterior, o aspecto mais impressionante de Versalhes é o parque que se estende por vários quilômetros a oeste da Fachada do Jardim (a vista aérea da figura 286 mostra apenas uma pequena parte dele). O projeto, de André Le Nôtre, tem uma relação tão estreita com a planta do palácio que se torna uma continuação do espaço arquitetônico. Como o interior de Versalhes, pretendia-se que esses jardins for-

286. Louis Le Vau e Jules Hardouin-Mansart. Palácio de Versalhes (vista aérea do lado oeste). 1669-85 (Jardins de André Le Nôtre, 1664-72)





287. Gianlorenzo Bernini. *Modelo para Estátua Eqüestre de Luís XIV.* 1670. Terracota, altura: 0,76 m. Galeria Borghese, Roma



288. François Girardon. *Modelo para Estátua Eqüestre de Luís XIV.* 1687? Cera, altura: 0,77 m. Galeria de Arte da Universidade de Yale, New Haven, Connecticut (Doação do sr. e da sra. James W. Rosburgh, 1933)

mais, com seus terraços, fontes, cercas vivas aparadas e estátuas, constituíssem um cenário à altura das aparições públicas do rei. A regularidade geométrica imposta a toda uma região nos arredores do palácio revela, de forma ainda mais impressionante no palácio em si, o espírito do Absolutismo.

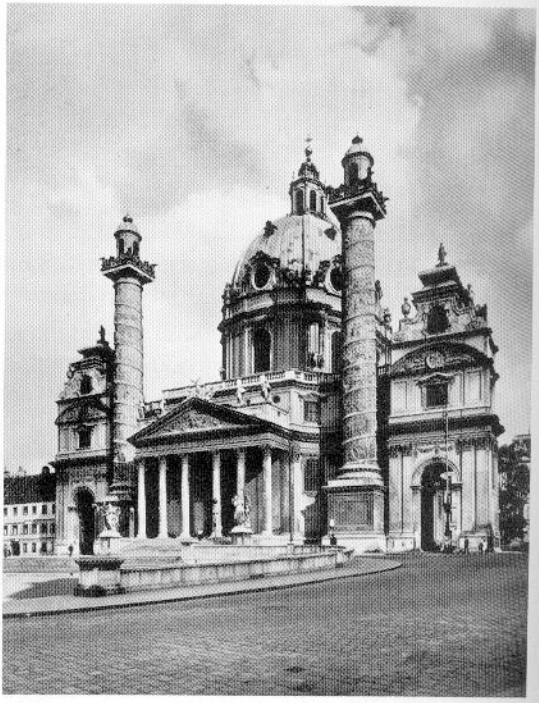
ESCULTURA

O "estilo real" oficial resultou de um processo muito semelhante ao da arquitetura. Enquanto esteve em Paris, Bernini havia esculpido um busto em mármore de Luís XIV, e também haviam-no encarregado de fazer uma estátua eqüestre do rei. Esse projeto, para o qual ele fez um esplêndido modelo em terracota (fig. 287), teve o mesmo destino de seus projetos para o Louvre. Embora ele tenha retratado o rei em trajes militares clássicos, a estátua foi rejeitada; aparentemente, era muito dinâmica para a dignidade de Luís XIV. Foi uma decisão de amplas conseqüências, pois mais tarde foram feitas outras estátuas eqüestres do rei por toda a França, como símbolos da autoridade real, e o projeto de Bernini poderia, caso tivesse sido aceito, ter fixado um padrão para tais monumentos. Foram todos destruídos durante a Revolução Francesa; só os conhecemos através de gravuras, reproduções e modelos, como o de François Girardon (fig. 288), que também fez muitas esculturas para os jardins de Versalhes. Caracteristicamente, trata-se de uma adaptação do *Marco Aurélio* eqüestre do Monte Capitolino (ver fig. 76). Embora possa parecer estática — na verdade, até mesmo imperfeita — em comparação com o projeto de Bernini, suas qualidades barrocas revelam-se com nitidez quando a comparamos com seu protótipo antigo: a fluidez do modelado e o manto esvoaçante do rei. Há mesmo uma sugestão de um "complemento invisível" — em vez de olhar para nós, o rei ergue a cabeça e inclina-se para trás, como que em uma espécie de comunicação com algum poder celestial.

Rococó

Arquitetura: Alemanha e França

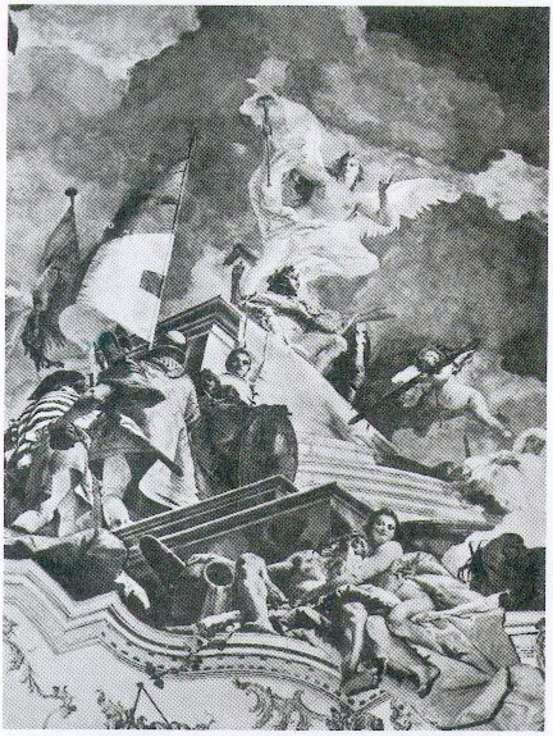
O resultado final do estilo inventado por Borromini teve lugar ao norte dos Alpes, na Áustria e sul da Alemanha. Nesses países, devastados pela Guerra dos Trinta Anos, houve uma reduzida atividade arquitetônica até o final do século XVII; o Barroco era um estilo importado, praticado principalmente pelos artistas italianos que visitavam esses países. Somente na década de 1690 é que os arquitetos nativos passaram ao primeiro plano. Seguiu-se um período de cinqüenta anos de intensa atividade, que deu origem a algumas das criações mais imaginativas de toda a história da arquitetura. Teremos que nos contentar, aqui, com uma pequena amostra desses monumentos, construídos para a glorificação de príncipes e prelados que, em termos gerais, só merecem ser lembrados como pródigos patronos das artes. Johann Fischer von Erlach, o primeiro grande arquiteto do Barroco Tardio na Europa Central, está diretamente ligado à tradição italiana. Seu projeto para a Igreja de São Carlos Borromeu, em Viena (fig. 289), combina reminiscências do exterior da Basílica de São Pedro e o pórtico do Panteão com um par de imensas colunas que aqui substituem as torres da fachada. Com esses elementos inflexíveis da arte romana imperial engastados nas curvaturas elásticas de sua igreja, Fischer von Erlach expressa, mais arrojadamente que qualquer arquiteto italiano barroco o poder que tem a fé cristã de absorver e transfigurar os esplendores da Antigüidade.



289. (acima) Johann Fischer von Erlach. Igreja de São Carlos Borromeu, Viena, 1716-37

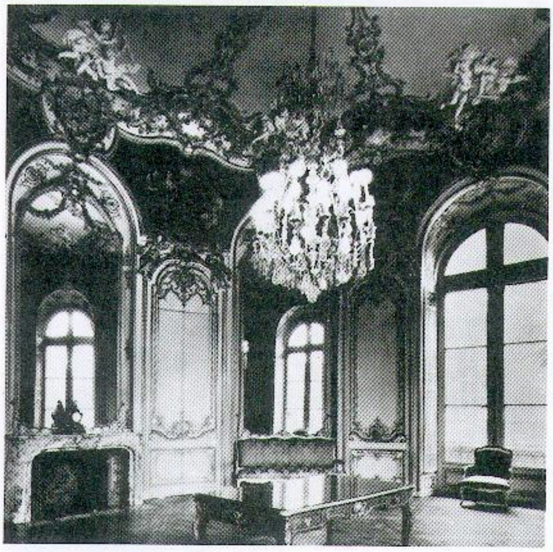
290. (na página seguinte) Balthasar Neumann. Kaisersaal, Palácio Episcopal, Würzburg, 1719-44

Os arquitetos da geração seguinte, dentre os quais Balthasar Neumann foi o mais importante, favoreceram uma tendência voltada para a leveza e elegância. O maior projeto de Neumann, o Palácio Episcopal de Würzburg, inclui a fantástica Kaisersaal (fig. 290), um grande salão oval decorado em branco, dourado e sombras em tons pastel — o esquema cromático favorito dos meados do século XVIII. Os elementos estruturais, como colunas, pilastras e arquitraves, são reduzidos ao mínimo; as janelas e segmentos de abóbadas são emoldurados por modelados contínuos e em forma de fitas, e sobre as superfícies brancas entrelaçam-se desenhos ornamentais de formas irregulares. Esse repertório de motivos rendilhados e ondulados, inventado na França por volta de 1700, é o símbolo do *Estilo Rococó,* que nesse exemplo mostra uma feliz combinação com a arquitetura alemã do Barroco Tardio. O teto em forma de membranas muitas vezes dá margem a tantos tipos de aberturas ilusórias que não o sentimos mais como fronteira espacial. Essas aberturas não revelam avalanches de figuras nu-



291. Giovanni Battista Tiepolo. Afresco no teto (detalhe). 1751. Kaisersaal, Palácio Episcopal, Würzburg

292. Germain Boffrand. Salon de la Princesse, Hôtel de Soubise, Paris. Iniciado em 1732



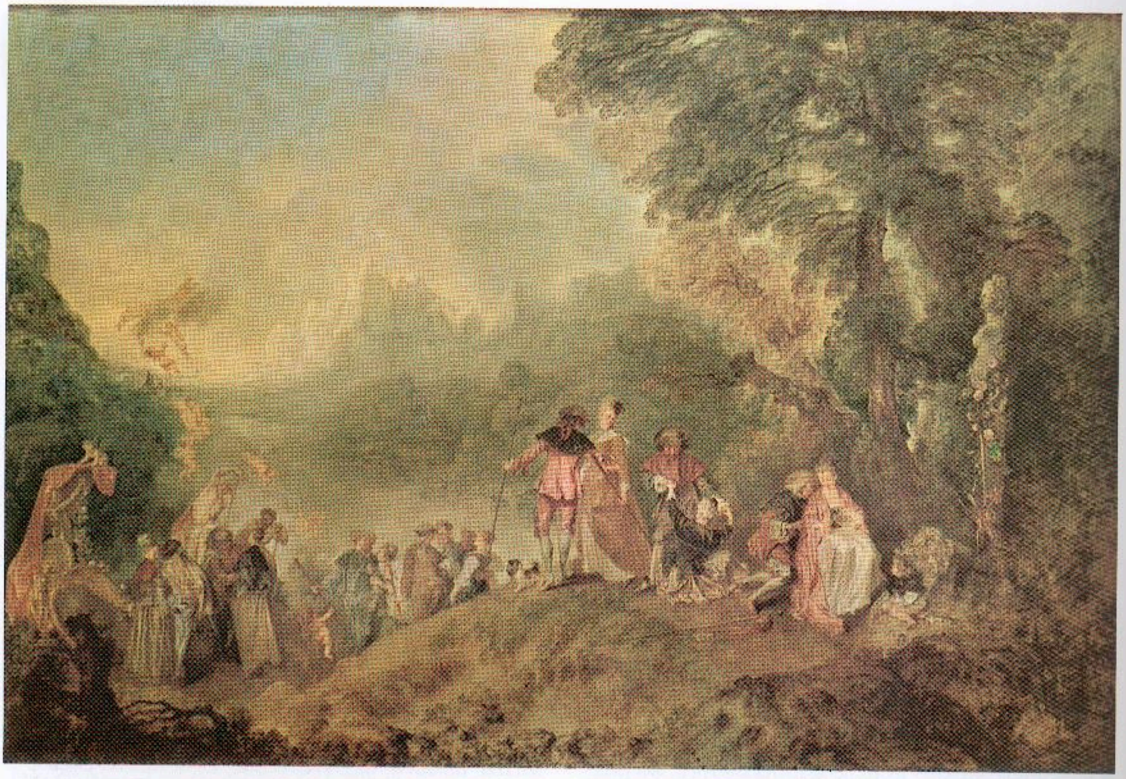
ma profusão de luz, como as dos tetos romanos (ver fig. 255), mas o céu azul e nuvens iluminadas pelo sol, e uma eventual criatura alada que se eleva nessa vastidão sem limites. Os grupos sólidos de figuras só existem ao longo das orlas (fig. 291). Aqui, o estágio final e mais requintado da decoração ilusionista dos tetos é representado por seu mestre supremo, Giovanni Battista Tiepolo. Veneziano de nascimento e formação, Tiepolo combinou a tradição do Alto Barroco com a ostentação de Veronese. Seu domínio da cor e da luz e a graça e acerto de sua pincelada deram-lhe uma fama que em muito extrapolou os limites de sua terra natal. Nos afrescos de Würzburg, ele está na plenitude de sua força. Mais tarde, convidaram-no a decorar o Palácio Real de Madri, onde passou seus últimos anos.

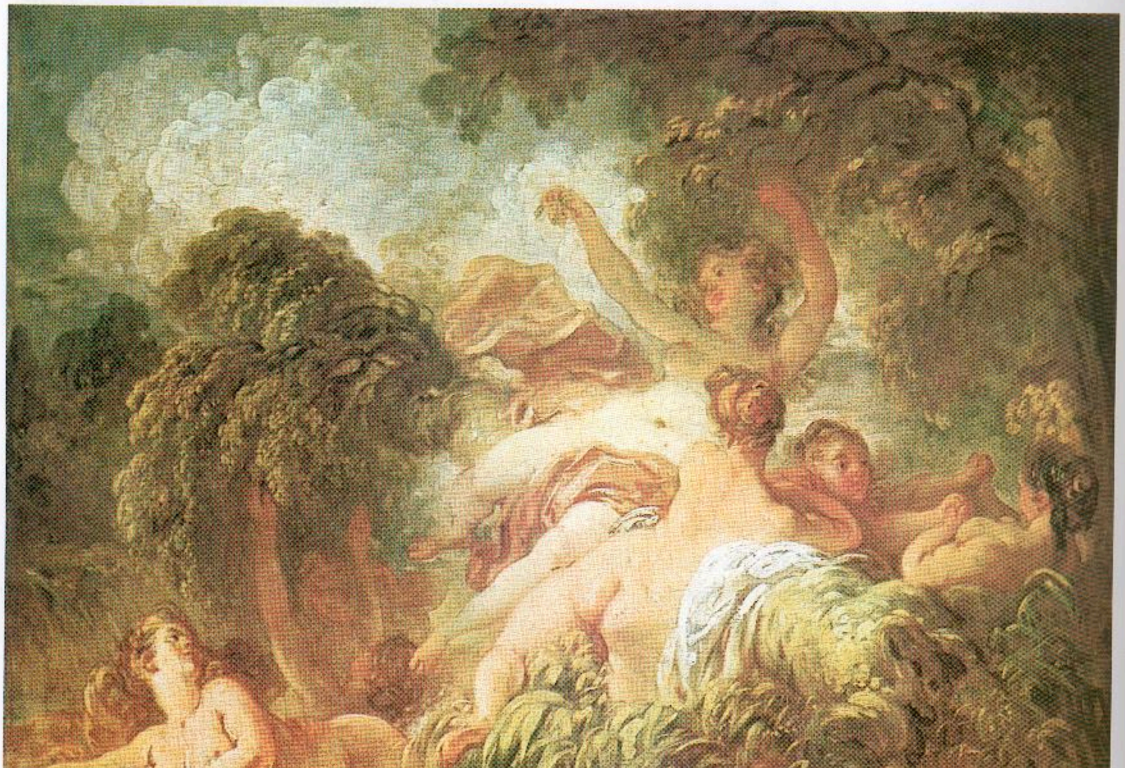
Na França, após a morte de Luís XIV, a máquina administrativa centralizada que foi criada por Colbert aos poucos chegou ao fim. A nobreza, até então ligada à corte de Versalhes, estava agora mais livre da vigilância real. Muitos de seus membros decidiram não voltar aos seus antigos lares nas províncias, preferindo viver em Paris, onde construíram elegantes residências para si próprios, conhecidas como *hôtels*. Como essas partes da cidade eram em geral desoladas e irregulares, ofereciam poucas oportunidades para a construção de exteriores imponentes; os projetos e a decoração dos interiores passaram a constituir a preocupação básica dos arquitetos. À medida que os edifícios patrocinados pelo estado escasseavam, o campo do "projeto para residências particulares" adquiriu uma nova importância. Os *hôtels* exigiam um estilo de decoração menos grandioso que o de Lebrun — um estilo íntimo e flexível que daria maiores asas à fantasia individual, até então inibida pelos dogmas do Classicismo. Os arquitetos franceses criaram esse estilo em resposta a tal necessidade. O Rococó foi um refinamento em miniatura do Barroco curvilíneo e "elástico" de Borromini e Guarini, e pôde, assim, fundir-se de modo muito feliz com a arquitetura do Barroco Tardio austríaco e alemão. Na França, a maior parte dos exemplos do estilo, como o Salon de la Princesse no Hôtel de Soubise, de autoria de Germain Boffrand (fig. 292), são de escala reduzida e menos exuberantes que os da Europa Central; os afrescos do teto e a escultura decorativa dos palácios e igrejas não são adequados para os interiores domésticos, por mais extravagantes que esses possam ser. Devemos então lembrar que, na França, a pintura e a escultura rococó ligavam-se menos estreitamente aos seus contextos arquitetônicos do que na Itália, Áustria e Alemanha, embora reflitam o mesmo gosto que produziu o Hôtel de Soubise.

Pintura: França

Pouco nos surpreende que a camisa-de-força do sistema acadêmico francês não tenha produzido nenhum artista significativo. Sua rigidez absurda gerou uma pressão contrária que extravasou assim que a autoridade de Lebrun começou a declinar. Por volta de 1700, os membros da Academia criaram duas facções antagônicas quanto à questão do desenho *versus* a cor: os conservadores (ou "poussinistas") contra os "rubenistas". Os primeiros defendiam a concepção de Poussin, segundo a qual o desenho, cujo apelo volta-se para a mente, era superior à cor, enquanto os últimos argumentavam que a cor estava mais próxima da natureza. Afirmavam também que o desenho, reconhecidamente baseado na razão, só atrai o interesse dos poucos conhecedores, ao passo que a cor fascina a todos . Esse argumento teve implicações revolucionárias, pois proclamava o leigo como juiz supremo dos valores artísticos, e desafiava a concepção renascentista de que a pintura, como uma das artes liberais, só poderia ser devidamente apreciada por pessoas cultas. Em 1717, logo após a morte de Luís XIV, os "rubenistas" finalmente triunfaram quando a Academia tomou por base o quadro *O Embarque para Citera*, de Antoine Watteau (fig. 293), para aceitá-lo como um de seus membros. Essa pintura contrariava todos os cânones acadêmicos, e seu tema não estava de acordo com nenhuma das categorias estabelecidas. Mas a Academia, já agora muito complacente, inventou para Watteau a nova categoria de *fêtes galantes* (festejos ou entretenimentos elegantes). O termo refere-se menos a essa tela do que à obra do artista em geral, que mostra principalmente cenas da sociedade elegante ou atores de comédia, em cenários que lembram parques arborizados. Caracteristicamente, ele intercala o teatro com a vida real, de tal modo que fica impossível estabelecer uma distinção entre ambos. *O Embarque* inclui um outro elemento ainda, a mitologia clássica: esses jovens casais vieram a Citera, a ilha do amor, para render homenagem a Vênus (cuja imagem ornada de festões aparece na extrema direita). À medida que o dia encantado vai chegando ao fim, estão prestes a voltar para o barco, acompanhados por uma profusão de cupidos, para serem levados de volta ao mundo do cotidiano. O estilo faz lembrar imediatamente *O Jardim do Amor*, de Rubens (ver fig. 264), mas Watteau acrescenta-lhe um toque de melancolia e uma sutileza poética exclusivamente seus. Suas figuras não têm a robusta vitalidade das de Rubens; esguias e graciosas, movem-se com a segurança estudada de atores que desempenham tão magistralmente os seus papéis que nos comovem muito mais que a realidade jamais seria capaz de fazê-lo. Watteau assinala a transformação da arte e da sociedade francesas. A maior parte das pinturas francesas rococó segue a tendência "rubenista" de Watteau, com sua atmosfera de intimidade e seu estilo deliciosamente sensual, sem que possuam, entretanto, a profundidade emocional que caracteriza a obra de Watteau. O melhor pintor a apresentar esses atributos foi Jean Honoré Fragonard; suas *Banhistas* (fig. 294) são, aqui, suficientes para representar a categoria a que pertencem. Um "rubenista" ainda mais declarado que Watteau, Fragonard pinta com uma prodigalidade e espontaneidade de extrema fluência, que fazem lembrar os esboços a óleo de Rubens (ver fig. 263). Suas figuras movem-se com uma graça esvoaçante que também o liga a Tiepolo, cuja obra ele havia admirado na Itália (comparar com fig. 291).

No entanto, houve outros pintores cujo estilo só com reservas pode ser chamado de rococó, como Jean Baptiste Siméon Chardin. Os "rubenistas" também haviam aberto caminho para um novo interesse pelos mestres holandeses, e Chardin foi o melhor pintor de cenas de gênero e de naturezas-mortas a representar essa tendência. Suas cenas de gênero, como o quadro *De Volta do Mercado* (fig. 295), mostram a vida em uma casa parisiense de classe média com um sentimento tão grande pela beleza que se oculta no lugar-comum, e um senso tão claro de disposição espacial, que só podemos compará-lo a Vermeer. Mas sua técnica extraordinária é totalmen-

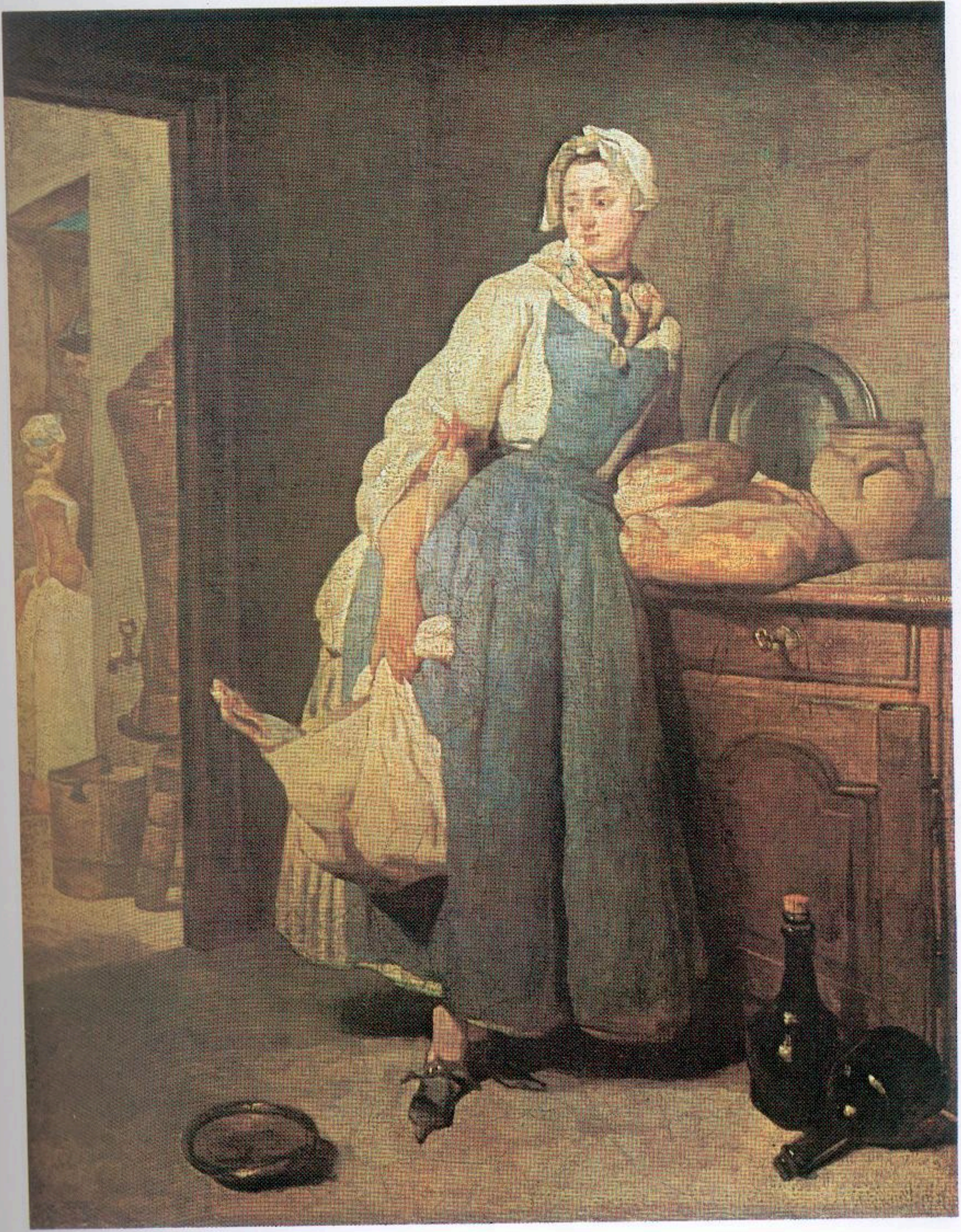




293. (na página anterior, acima) Antoine Watteau. *O Embarque para Citera*. 1717. Óleo sobre tela, 1,29 m × 1,90 m. Museu do Louvre, Paris

294. (na página anterior, embaixo) Jean Honoré Fragonard. *Banhistas*. c. 1765. Óleo sobre tela, 0,64 m × 0,80 m. Museu do Louvre, Paris

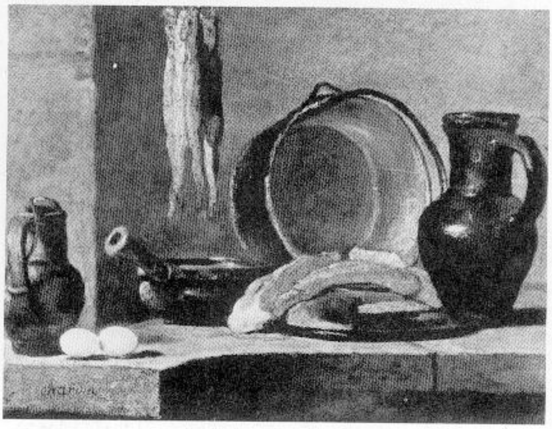
295. (abaixo) Jean Baptiste Siméon Chardin. *De Volta do Mercado*. 1739. Óleo sobre tela, 0,47 m × 0,37 m. Museu do Louvre, Paris

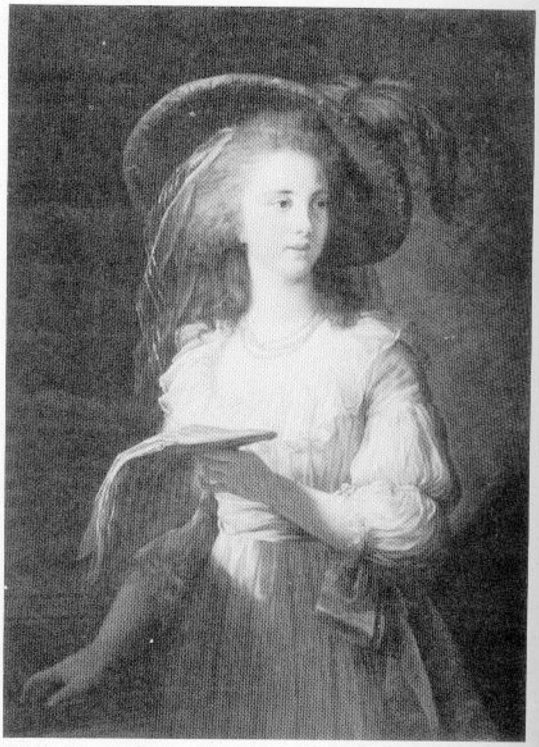


te diferente da de qualquer artista holandês. Sem lances de virtuosismo, sua pincelada exprime a luz que incide sobre as superfícies coloridas com um toque de suavidade que é tanto analítico quanto sutilmente poético. Suas naturezas-mortas em geral refletem o mesmo ambiente modesto, evitando o "fascínio pelo objeto" de seus predecessores holandeses. No exemplo mostrado na figura 296 vemos apenas os objetos comuns que fazem parte de qualquer cozinha: cântaros de cerâmica, uma caçarola, um caldeirão de cobre, um pedaço de carne crua, arenque defumado e dois ovos. No entanto, como parecem importantes, cada qual colocado tão firmemente em relação aos demais, cada qual tão merecedor do exame atento e minucioso do artista — e também do nosso! Apesar de sua preocupação pelos problemas formais, que fica evidenciada no belo equilíbrio do desenho, Chardin trata esses objetos com um respeito que beira a reverência. Mais do que formas, cores e texturas, são para ele símbolos da vida do homem comum. Em espírito, e talvez mesmo no que diz respeito aos temas, Chardin aproxima-se mais de Louis Le Nain do que de qualquer pintor holandês.

É a partir dos retratos que podemos chegar à mais clara compreensão do Rococó francês, pois a transformação da imagem do homem está no coração do período. Nos retratos da aristocracia, os homens eram apresentados segundo a ilusão de que o caráter era um atributo natural de sua posição na vida, que tinha suas origens em seu nascimento nobre. Mas as melhores realizações da pintura de retratos em estilo Rococó estavam reservadas às mulheres, um fato pouco surpreendente numa sociedade que idolatrava o culto do amor e da beleza feminina. Um dos melhores artistas que produziram suas obras segundo essa concepção foi, ela própria, uma bela mulher: Marie Louise Elizabeth Vigée-Lebrun.

296. Jean Baptiste Siméon Chardin. *Natureza-Morta na Cozinha*. c. 1730-35. Tela, 0,32 m × 0,38 m. Museu Ashmolean, Oxford





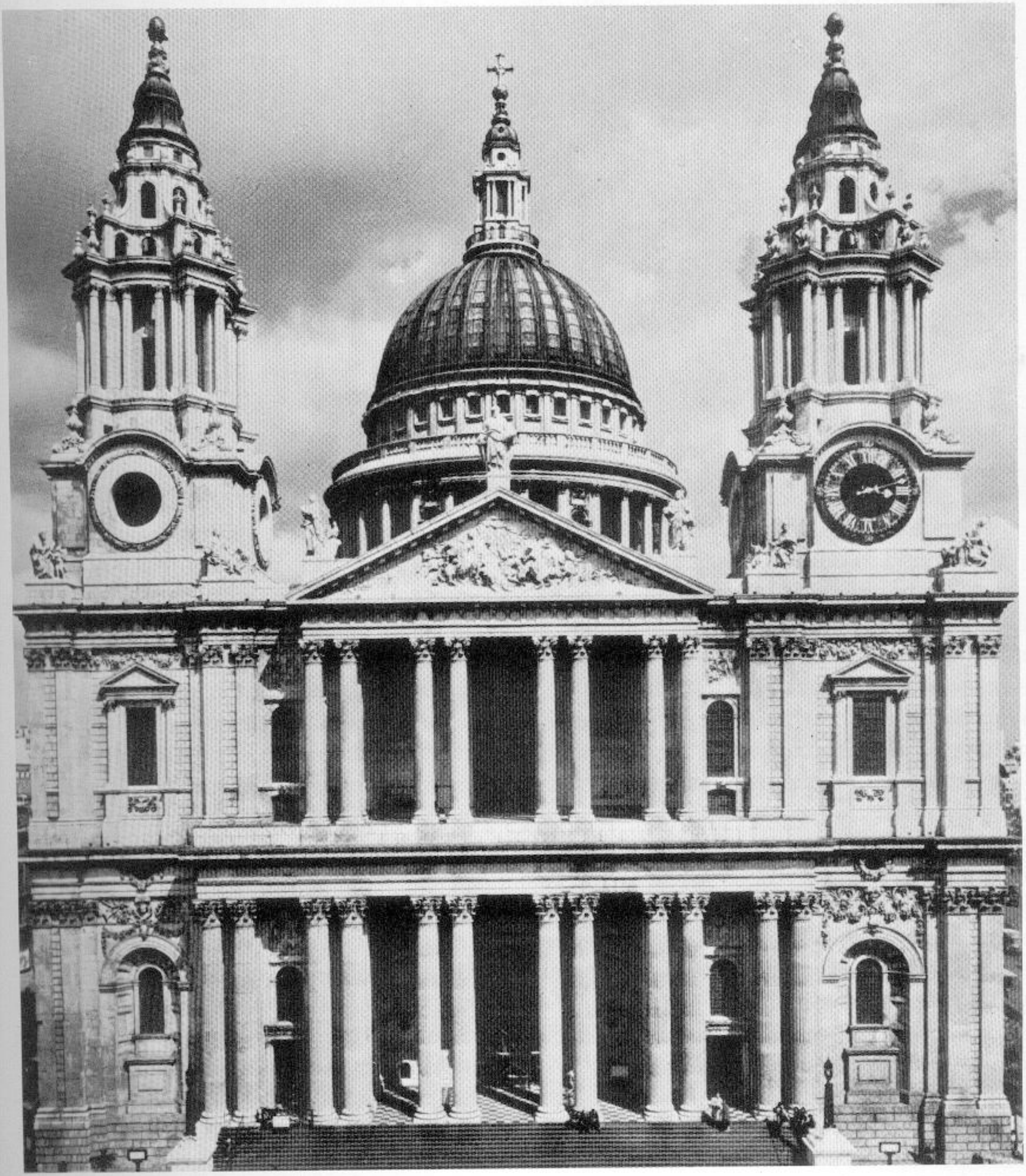
297. Marie Louise Elizabeth Vigée-Lebrun. *Princesa de Polignac*. 1783. Tela, 0,98 m × 0,71 m. Administração nacional, Waddesdon Manor

Durante toda sua longa vida, Vigée desfrutou de uma grande fama que a fez percorrer todos os cantos da Europa — e até mesmo da Rússia, quando fugiu da Revolução Francesa. A *Princesa de Polignac* (fig. 297) foi pintada poucos anos depois de Vigée ter-se tornado a retratista de Maria Antonieta, e demonstra plenamente a sua habilidade. A princesa tem a graça eternamente juvenil das *Banhistas* de Fragonard (ver fig. 294), que se torna ainda mais convincente pelo tratamento encantador que a artista deu às roupas de seu modelo. Há, ao mesmo tempo, um sentido de transitoriedade na atmosfera sedutora, que exemplifica a extravagante teatralidade do Rococó. Interrompida enquanto cantava, a lírica princesa torna-se um equivalente da existência concreta das criaturas poéticas de *O Embarque para Citera*, de Watteau (ver fig. 293), através do sentimento delicado que ela compartilha com a jovem do quadro *De Volta do Mercado*, de Chardin (ver fig. 295).

Arquitetura: Inglaterra

Não abordamos a arquitetura inglesa desde que discutimos o Estilo Perpendicular (ver pp. 137-8). Essa forma insular do Gótico Tardio provou ser de uma persistência extraordinária; absorveu o vocabulário estilístico do Renascimento italiano durante o século XVI, mas em 1600 as constru-

298. Christopher Wren. Fachada oeste, Catedral de São Paulo, Londres, 1675-1710

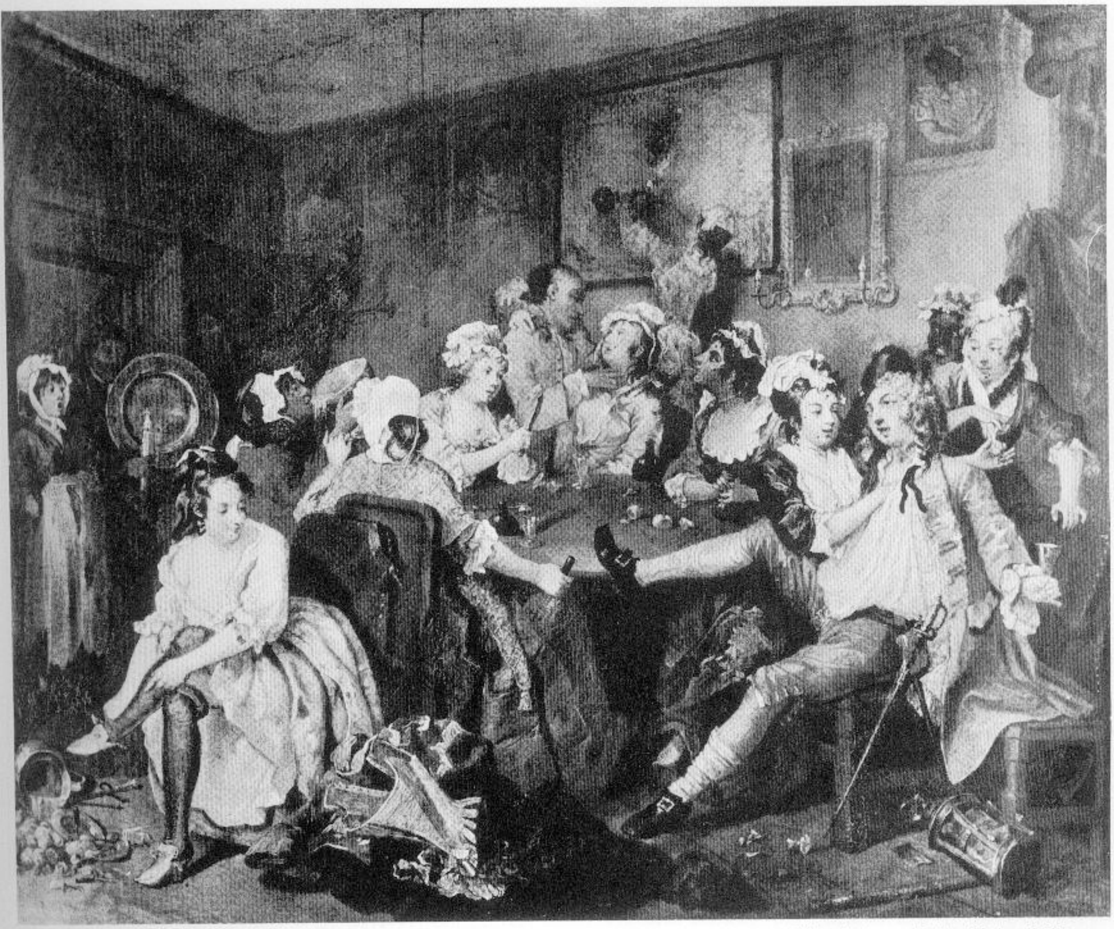


ções inglesas ainda conservavam uma "sintaxe perpendicular". Foi a influência de Palladio que finalmente fez essa persistente tradição gótica chegar ao fim, substituindo-a por uma submissão igualmente forte ao Classicismo. Podemos observar esse Classicismo em algumas partes da Catedral de São Paulo, de Sir Christopher Wren (fig. 298), o grande arquiteto inglês do final do século XVII: a cúpula parece uma versão enormemente aumentada do Tempietto de Bramante (ver fig. 214). A Catedral de São Paulo é, por outro lado, um projeto barroco atualizado, que reflete um total conhecimento da arquitetura italiana e francesa contemporâneas. Sir Christopher quase foi o correspondente barroco do artista-cientista do Renascimento. Um prodígio intelectual, ele inicialmente estudou anatomia, depois física, matemática e astronomia, e era tido em alta estima por Sir Isaac Newton. Só por volta dos 30 anos começou a interessar-se seriamente pela arquitetura. Aparentemente, no entanto, não há uma relação direta entre suas concepções científicas e artísticas. Se o grande incêndio de 1666, em Londres, não tivesse destruído a Catedral Gótica de São Paulo e muitas igrejas menores, Sir Christopher provavelmente continuaria sendo um arquiteto amador. Após a catástrofe, porém, ele foi nomeado para a comissão real encarregada da reconstrução da cidade e, alguns anos depois, deu início a seus projetos para a Catedral de São Paulo. Por ocasião de sua única viagem ao exterior, ele estivera em Paris, na época da disputa sobre a conclusão do Louvre, e deve ter tomado o partido de Perrault, cujo projeto para a face leste reflete-se claramente na fachada da Catedral de São Paulo. Todavia, apesar de sua convicção de que Paris criara "a melhor escola de arquitetura da Europa", Sir Christopher não se mostrava indiferente às realizações do Barroco romano. Ele deve ter desejado que a nova Catedral de São Paulo fosse a Basílica de São Pedro da Igreja da Inglaterra, mais sóbria e menor, mas igualmente majestosa.

Pintura: Inglaterra

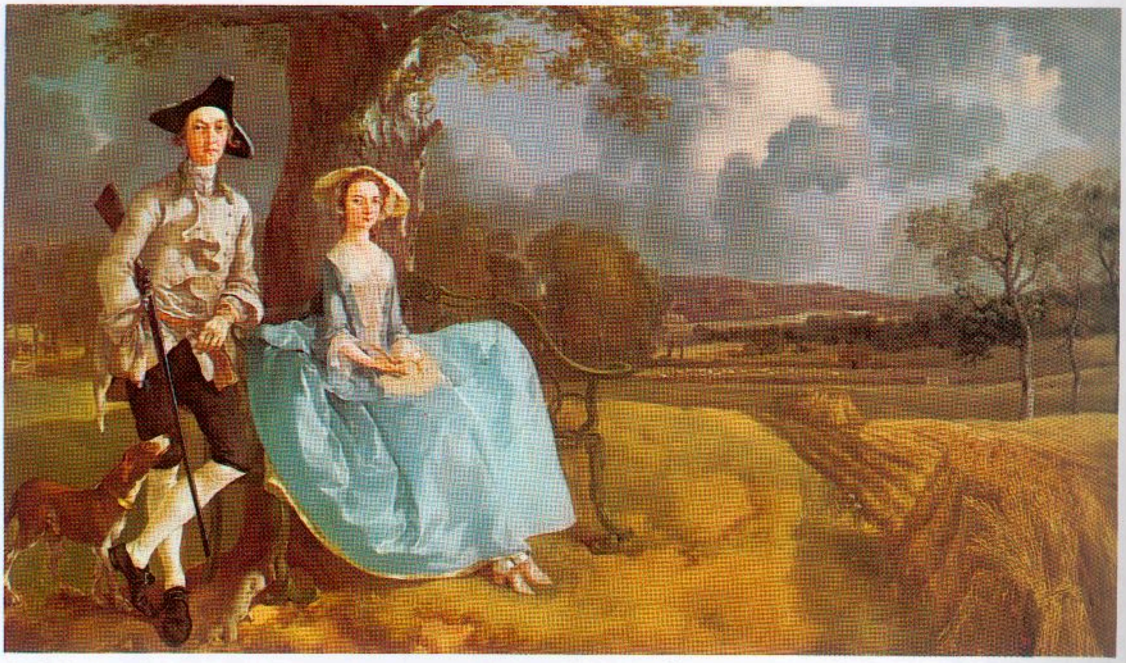
A Inglaterra nunca aceitou o estilo Rococó na arquitetura. A pintura rococó francesa, por outro lado, teve uma influência decisiva — embora não reconhecida — do outro lado do Canal da Mancha, e ajudou a criar a primeira escola de pintura inglesa que, desde a Idade Média, não ficou restrita a uma importância local. O primeiro desses pintores, William Hogarth, ficou famoso na década de 1730 com um novo tipo de pintura, por ele descrita como "temas morais modernos... semelhantes às representações teatrais". Ele afirmava que gostaria que o julgassem como se fosse um dramaturgo, embora seus "atores" só fossem capazes de "representações mudas". Essas pinturas, e as gravuras que fez a partir delas para que pudessem ser vendidas a um público maior, faziam parte de séries, com detalhes recorrentes em cada cena, para dar unidade à seqüência. As "Moralidades" de Hogarth ensinam, através de exemplos horríveis, as sólidas virtudes da classe média: mostram uma camponesa que sucumbe às tentações do mundo elegante de Londres, os males das eleições corruptas e os aristocratas libertinos que só vivem para os prazeres perniciosos, casando-se com mulheres de condição social inferior, porém mais ricas, apenas por suas fortunas (que rapidamente esbanjam). No quadro *A Orgia* (fig. 299), da série *The Rake's Progress* (*A Vida de um Libertino*), o jovem devasso e esbanjador entrega-se aos prazeres do vinho e das mulheres. Essa cena é tão cheia de indicações visuais que um relato completo das mesmas ocuparia muitas páginas, além das constantes referências a episódios contíguos. E, no entanto, apesar de prosaica, a pintura tem um forte apelo. Hogarth combina um pouco do brilho de Watteau com o gosto de Jan Steen pela narrativa, e consegue nos agradar de tal forma que, mesmo não assimilando sua mensagem, acabamos por gostar do sermão. Ele é, provavelmente, o primeiro artista da história a se tornar também um crítico social por direito próprio.

A pintura de retratos continuou sendo a única fonte constante de renda para os pintores ingleses. Aqui, também, o século XVIII criou um estilo que diferia das tradições do Continente, que dominava esse campo desde a época de Holbein. Seu maior mestre, Thomas Gainsborough, começou pintando paisagens, mas terminou sendo o retratista favorito da alta sociedade britânica.



299. William Hogarth. *A Orgia*, cena III de *The Rake's Progress (A Vida de um Libertino)*. c. 1734. Tela, 0,62 m × 0,70 m. Museu de Sir John Soame, Londres

Seus primeiros retratos, como *Robert Andrews e Esposa* (fig. 300), têm um encanto lírico que em geral não mais encontramos em suas pinturas posteriores. Em comparação com a pouca naturalidade que tem o *Carlos I Caçando*, de Van Dyck (ver fig. 266), essas duas pessoas, membros da pequena nobreza rural, transmitem a sensação de estarem, com naturalidade e despretensão, à vontade em seu ambiente. A paisagem, embora derivada de Ruisdael e sua escola, tem uma atmosfera hospitaleira e banhada de sol que nunca foi alcançada (ou pretendida) pelos mestres holandeses; além disso, a graça fortuita das figuras lembra, indiretamente, o estilo de Watteau. Os retratos posteriores de Gainsborough, como o de Mrs. Siddons (fig. 301), a grande atriz, que é uma de suas melhores obras no gênero, possui outra virtude: uma sóbria elegância que traduz as poses aristocráticas de Van Dyck para uma linguagem do final do século XVIII, e uma técnica fluida e transparente que nos lembra Rubens. Gainsborough pintou o *Mrs. Siddons* em oposição consciente ao seu grande rival no cenário londrino, Sir Joshua Reynolds, que um ano antes retratara a mesma atriz como a Musa Trágica (fig. 302). Reynolds, presidente da Academia Real desde sua fundação em 1768, era o representante máximo da abordagem acadêmica da arte, uma concepção por ele adquirida nos anos que passou em Roma. Como seus predecessores franceses, ele formulou, em seus famosos *Discursos*, aquilo que achava serem regras e teorias necessárias. Suas opiniões eram, em essência, as mesmas de Lebrun, abrandadas pelo bom-senso britânico. Também como Lebrun, foi-lhe difícil, na prática, estar à altura de suas teorias. Embora

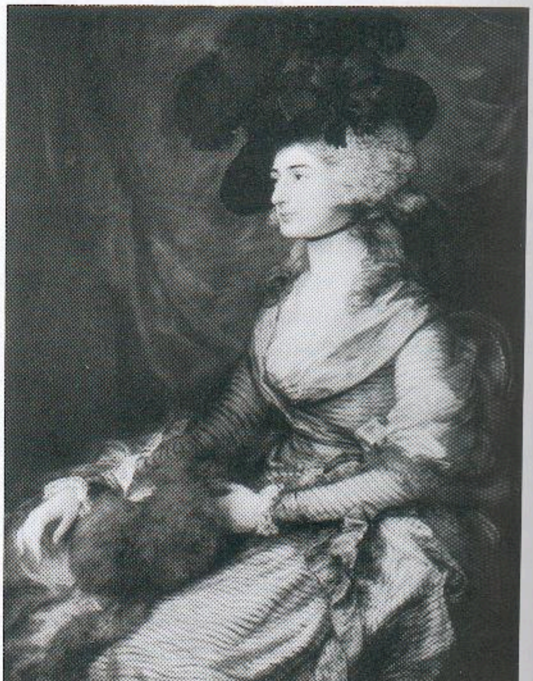


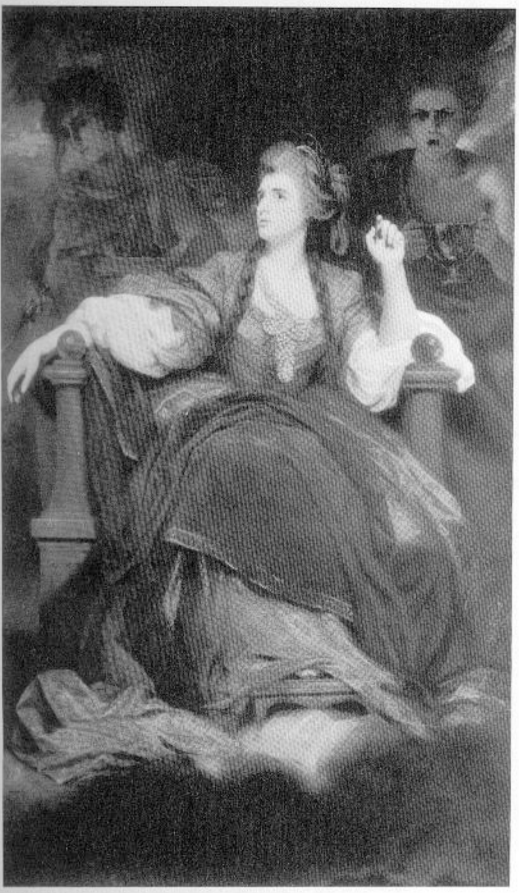
300. Thomas Gainsborough. *Robert Andrews e sua Esposa*. c. 1748-50. Óleo sobre tela, 0,70 m × 1,19 m. Galeria Nacional, Londres (Reproduzido por cortesia dos Administradores)

preferisse a pintura de fatos históricos em grande estilo, a maior parte de suas obras são retratos "enobrecidos", sempre que possível, por acréscimos ou disfarces alegóricos, como os que existem no retrato de Mrs. Siddons. Seu estilo devia muito mais aos venezianos, ao Barroco flamengo e até mesmo a Rembrandt (observe-se a iluminação, no quadro *Mrs. Siddons*) do que seria admitido por suas concepções teóricas. Enquanto, por um lado, os dois retratos da atriz têm um caráter inconfundivelmente inglês, por outro sua relação com o estilo Rococó francês é inequívoca — basta observarmos sua semelhança com a *Princesa de Polignac*, de Vigée (ver fig. 297), quase do mesmo período.

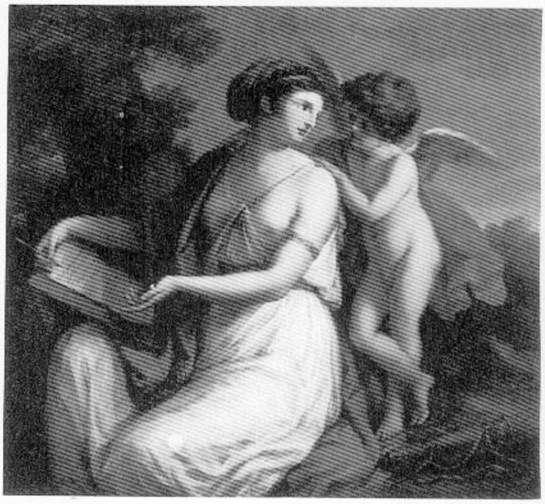
Um dos membros fundadores da Academia Real foi a artista Angelica Kauffmann, suíça de nascimento. Ela passou quinze anos em Londres, entre os neoclássicos ingleses, que ela conhecera no círculo de Johann Winckelmann, crítico e historiador da arte (ver p. 303). Sua ambição era fazer uma pintura narrativa. Uma de suas mais belas obras, *Safo* (fig. 303), é admirável por seu encanto e individualidade. Inspirada por Eros, a lendária poetisa grega é vista escrevendo um verso (em grego) de uma das estrofes de sua *Ode*

301. Thomas Gainsborough. *Mrs. Siddons*. 1785. Óleo sobre tela, 1,25 m × 0,99 m. Galeria Nacional, Londres (Reproduzido por cortesia dos Administradores)



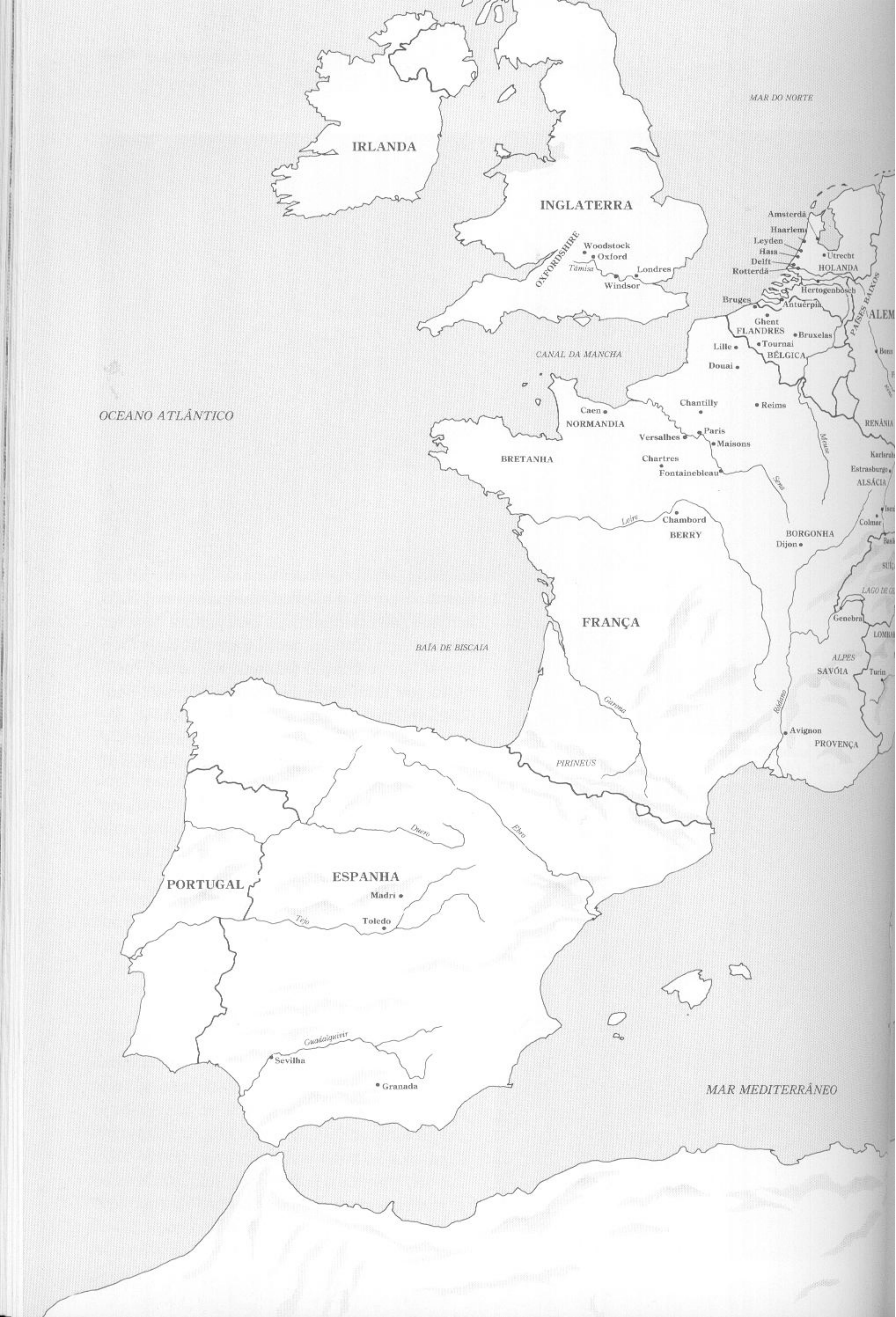


302. Sir Joshua Reynolds. *Mrs. Siddons como a Musa Trágica.* 1784. Óleo sobre tela, 2,36 m × 1,46 m. Biblioteca e Galeria de Arte Henry E. Huntington, San Marino, Califórnia

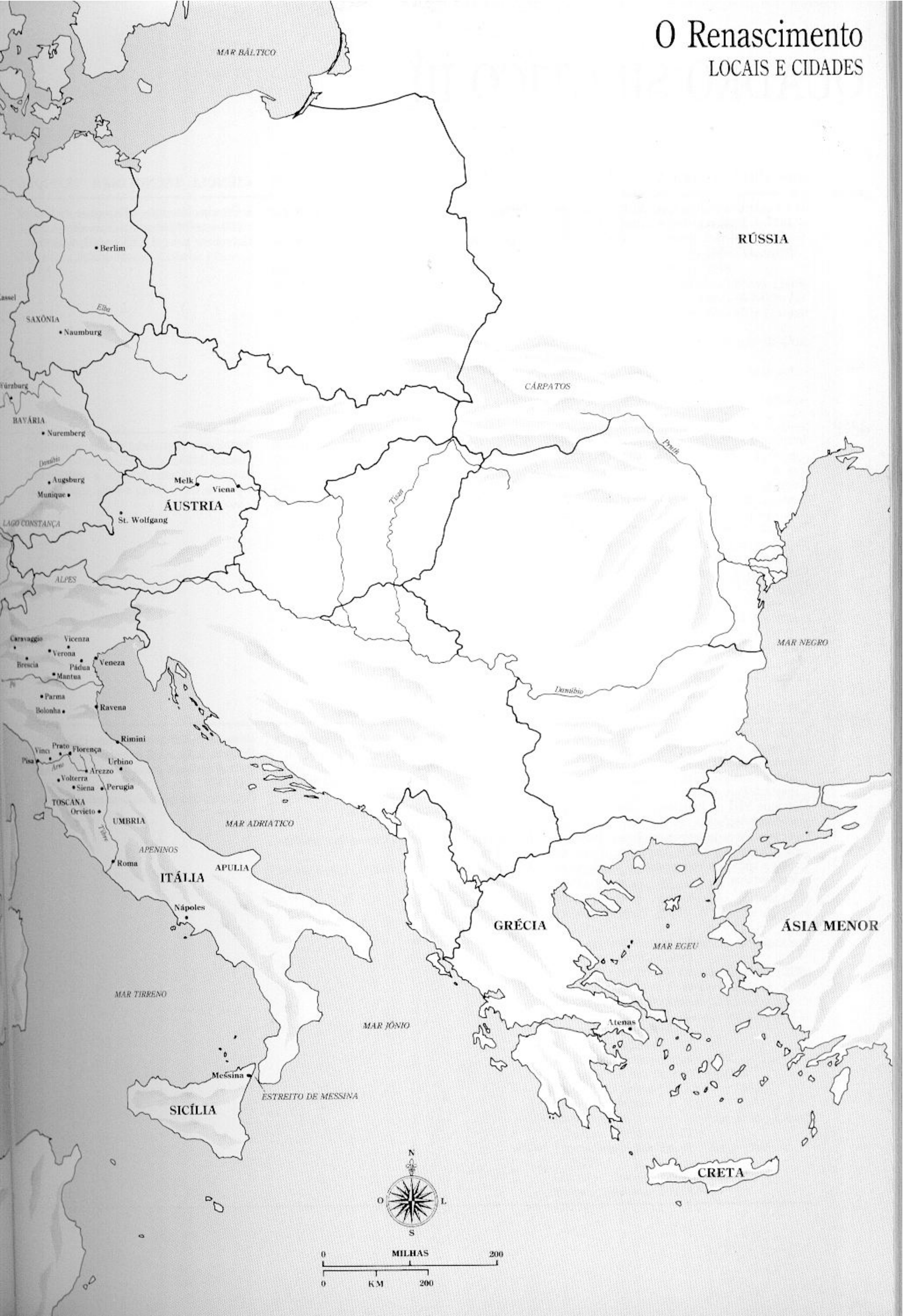


303. Angelica Kauffmann. *Safo.* 1775. Óleo sobre tela, 1,32 m × 1,45 m. Museu de Arte Ringling, Sarasota, Flórida

à Afrodite: "Torna a voltar, então, e livra-me desta dor intolerável." Como o artista John Henry Fuseli observou, a respeito de Kauffmann, "Suas heroínas são ela mesma", e essa pintura deve ter tido um significado especial para ela. Safo foi o símbolo da realização feminina nas artes, realização que Kauffmann lutou, com sucesso, para obter. O fato de a artista ter dado ao rosto de Safo alguns de seus próprios traços fisionômicos é uma confirmação do quanto ela se identificava com a poetisa.


IRLANDA
MAR DO NORTE
INGLATERRA
Amsterdã
Haarlem
Leyden
Haia
Delft
Rotterdã
Utrecht
HOLANDA
OXFORDSHIRE
Woodstock
Oxford
Tâmisa
Londres
Windsor
Bruges
Hertogenbosch
Antuérpia
PAÍSES BAIXOS
ALEM
Ghent
FLANDRES
Bruxelas
Tournai
BÉLGICA
Lille
Douai
Bonn
CANAL DA MANCHA
OCEANO ATLÂNTICO
Chantilly
Reims
Caen
NORMANDIA
Paris
Versalhes
Maisons
Mosa
RENÂNIA
BRETANHA
Chartres
Fontainebleau
Sena
Karlsruh
Estrasburgo
ALSÁCIA
Loire
Chambord
BERRY
BORGONHA
Dijon
Colmar
Isen
Basi
SUÍÇ
LAGO DE GE
FRANÇA
Genebra
LOMBA
BAÍA DE BISCAIA
ALPES
SAVÓIA
Turin
Garona
Ródano
Avignon
PROVENÇA
PIRINEUS
Duero
Ebro
PORTUGAL
ESPANHA
Madri
Tejo
Toledo
Guadalquivir
Sevilha
Granada
MAR MEDITERRÂNEO

O Renascimento
LOCAIS E CIDADES


MAR BÁLTICO
RÚSSIA
Berlim
Elba
SAXÔNIA
Naumburg
Würzburg
BAVÁRIA
Nuremberg
Danúbio
Augsburg
Munique
LAGO CONSTANÇA
Melk
Viena
ÁUSTRIA
St. Wolfgang
ALPES
CÁRPATOS
Prut
Tisza
Danúbio
MAR NEGRO
Caravaggio
Vicenza
Verona
Brescia
Pádua
Veneza
Mantua
Pó
Parma
Bolonha
Ravena
Rimini
Vinci
Prato
Florença
Pisa
Arno
Urbino
Arezzo
Volterra
Siena
Perugia
TOSCANA
Orvieto
UMBRIA
Tibre
APENINOS
Roma
MAR ADRIATICO
APULIA
ITÁLIA
Nápoles
GRÉCIA
MAR EGEU
ÁSIA MENOR
MAR TIRRENO
MAR JÔNIO
Atenas
Messina
ESTREITO DE MESSINA
SICÍLIA
CRETA
N
O
L
S
0
MILHAS
200
0
KM
200

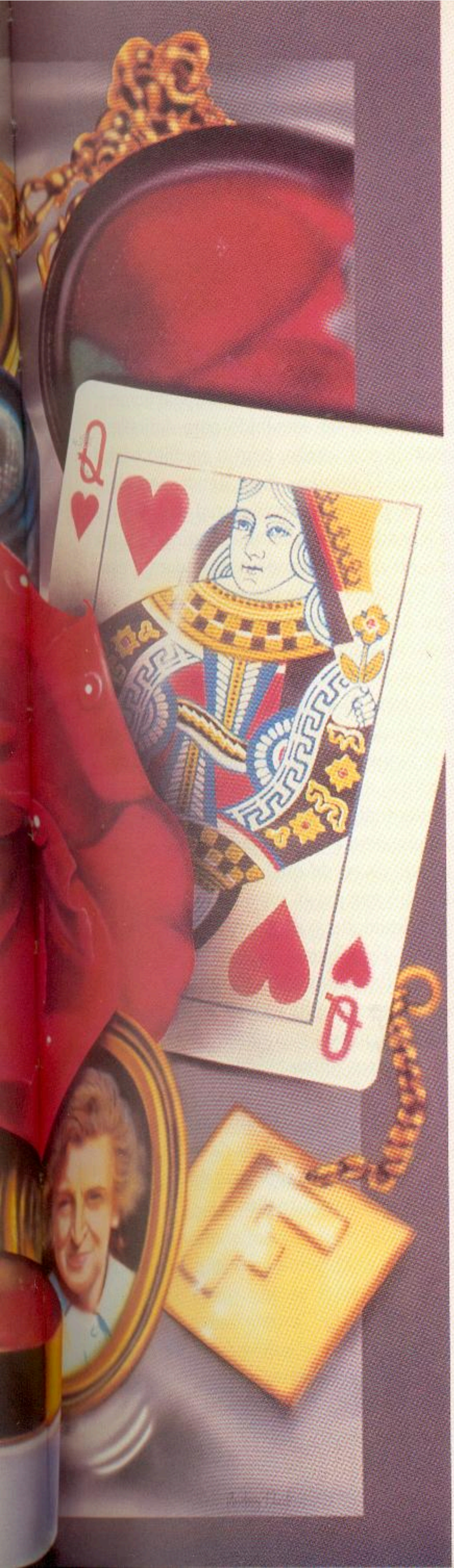
QUADRO SINÓTICO III

	HISTÓRIA POLÍTICA	**RELIGIÃO, LITERATURA**	**CIÊNCIA, TECNOLOGIA**
1400	O Grande Cisma Papal (desde 1378) termina, 1417; o Papa regressa a Roma Cosimo de Medici, importante cidadão de Florença, 1434-64	Leonardo Bruni (c.1374-1444), *História de Florença* Leone Battista Alberti (1404-1472), *Da Arquitetura; Da Pintura* Jan Hus, reformador tcheco queimado vivo por heresia, 1415; Joana d'Arc queimada viva por heresia e bruxaria, 1431 O Concílio de Florença tenta reconciliar as Igrejas Católica e Ortodoxa, 1439	O Príncipe Henrique, o Navegador, de Portugal (1394-1460) promove a exploração geográfica Gutenberg inventa o tipo móvel, 1446-50
1450	Início do governo dos Habsburgo no Sacro Império Romano, 1452 Fim da Guerra dos Cem Anos, 1453 Tomada de Constantinopla pelos turcos, 1453 Lourenço de Medici, "o Magnífico", governa de fato Florença, 1469-92 Fernando e Isabel unificam a Espanha, 1469 Espanha e Portugal dividem as terras na parte sul do Novo Mundo, 1493-94 Carlos VIII da França invade a Itália, 1494-99 Henrique VII (r.1485-1509), primeiro rei da dinastia Tudor na Inglaterra	Marsilio Ficino, filósofo neoplatônico italiano (1433-1499) Pio II, papa humanista (r.1458-64) *A Nau dos Insensatos*, de Sebastian Brant, 1494 Savanarola governa de fato Florença, 1494; queimado vivo por heresia, 1498	Bartolomeu Dias dobra o Cabo da Boa Esperança, 1488 Cristóvão Colombo descobre a América, 1492 Vasco da Gama chega à Índia, regressa a Lisboa, 1497-99
1500	Carlos V é eleito imperador do Sacro Império Romano, 1519; saque de Roma, 1527 Hernando Cortés conquista o Império Asteca para a Espanha, 1519; Francisco Pizarro conquista o Peru, 1532 Henrique VIII da Inglaterra (r.1509-47) funda a Igreja Anglicana, 1534 Guerra entre os príncipes católicos e luteranos na Alemanha; a Paz de Augsburgo (1555) permite a cada soberano escolher a religião de seus súditos	*O Elogio da Loucura*, de Erasmo de Rotterdam, 1511 *A Utopia*, de Thomas More, 1516 Martinho Lutero (1483-1546) apresenta 95 teses, 1517; excomungado, 1521 *O Cortesão*, de Castiglione, 1528 *O Príncipe*, de Maquiavel, 1532 Inácio de Loyola funda a Ordem dos Jesuítas, 1534 *Instituição da Religião Cristã*, de João Calvino, 1536	Vasco de Balboa avista o Oceano Pacífico, 1513 Primeira viagem de circunavegação do globo por Fernão de Magalhães e sua tripulação, 1520-22 Copérnico refuta a visão geocêntrica do universo

ARQUITETURA	ESCULTURA	PINTURA	
Brunelleschi inicia sua carreira como arquiteto, 1419; cúpula da Catedral de Florença (*140*); S. Lorenzo, Florença (*191*) Michelozzo, Palazzo Medici-Riccardi, Florença (*192*)	Donatello, *São Jorge* (*182*); *Profeta (Zuccone)* (*183*); *David* (*184*) Ghiberti, "Portas do Paraíso", Batistério, Florença (*186*) Luca della Robbia, *Ressurreição* (*187*) Donatello, Estátua eqüestre de Gattamelata, Pádua (*185*)	*Sta. Dorotéa*, xilogravura (*180*) Hubert e/ou Jan van Eyck, *Crucificação; O Juízo Final* (**166**) Masaccio, afresco da *Santíssima Trindade*, Sta. Maria Novella, Florença (**195**) Mestre de Flémalle, *Retábulo de Merode* (**165**) Jan van Eyck, *Retábulo de Ghent* (**167-69**); *Homem com Turbante Vermelho* (*170*); *O Casal Arnolfini* (**171**, *172*) Rogier van der Weyden, *A Descida da Cruz* (**173**) Conrad Witz, retábulo da Catedral de Genebra (*178*) Domenico Veneziano, *Madona e o Menino com os Santos* (**196**)	1400
Alberti, S. Andrea, Mântua (*193*) Giuliano da Sangallo, Sta. Maria delle Carceri, Prato (*194*)	Antonio Rossellino, *Giovanni Chellini* (*188*) Verrocchio, *Putto com Golfinho*, Florença (*190*) Pollaiuolo, *Hércules e Anteu* (*189*)	Castagno, *David* (**198**) Mantegna, afrescos da Capela Orvetari (*202*) Piero della Francesca, afrescos de Arezzo (**197**) Mestre do sul da França, *Pietà de Avignon* (*179*) Hugo van der Goes, *Retábulo dos Portinari* (*174*) Botticelli, *O Nascimento de Vênus* (**199**) Ghirlandaio, *Velho e Menino* (*201*) Schongauer, *A Tentação de Santo Antônio*, gravura (*181*) Leonardo, *Adoração dos Magos* (*205*) Perugino, *A Entrega das Chaves*, Capela Sistina, Roma (*204*) Giovanni Bellini, *São Francisco em Êxtase* (**203**) Geertgen tot Sint Jans, *A Natividade* (**203**) Leonardo, *A Última Ceia*, Sta. Maria delle Grazie, Milão (*206*) Dürer, *Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse*, xilogravura (*241*) Piero di Cosimo, *A Descoberta do Mel* (**200**)	1450
Bramante, Tempietto, Roma (*214*); projeto da Basílica de São Pedro, Roma (*215, 216*) Michelangelo se torna o arquiteto da Basílica de São Pedro, 1546 (*217*) Lescot, Pátio Quadrado do Louvre, Paris (*250*)	Michelangelo, *David* (*209*); Túmulo de Giuliano de Medici, Florença (*213*) Cellini, Saleiro de Francisco I (*235*) Goujon, *Fonte dos Inocentes*, Paris (*251*)	Dürer, *Auto-Retrato* (*240*) Bosch, *O Jardim das Delícias* (176, **177**) Leonardo, *Mona Lisa* (**207**) Giorgione, *A Tempestade* (**220**) Michelangelo, teto da Capela Sistina, Roma (**211**) Grünewald, *Retábulo de Isenheim* (*238*, **239**) Leonardo, *Embrião no Útero* (*209*) Rafael, afresco *A Escola de Atenas*, Stanza della Segnatura, Roma (**218**); *Galatéia* (afresco), Villa Farnesina, Roma (*219*) Dürer, *Cavaleiro, Morte e Diabo*, gravura (*242*) Ticiano, *Bacanal* (**221**); *O Homem da Luva* (*222*) Raimondi (baseado em Rafael), *O Julgamento de Páris*, gravura (*339*) Rosso Fiorentino, *A Descida da Cruz* (**226**) Holbein, *Erasmo de Rotterdam* (*245*) Parmigianino, *Auto-Retrato* (*225*) Correggio, afresco *A Assunção da Virgem*, Catedral de Parma (*231*) Clouet, *Francisco I* (*246*) Pontormo, *Estudo de uma Jovem* (*224*) Altdorfer, *A Batalha do Isso* (**244**) Cranach, *O Julgamento de Páris* (**243**) Correggio, *Júpiter e Io* (*232*) Michelangelo, afresco do *Juízo Final*, Capela Sistina, Roma (*210, 212*) Parmigianino, *Madona do Pescoço Comprido* (**227**) Girolamo Savoldo, *São Mateus* (*233*) Holbein, *Henrique VIII* (**247**)	1500

	HISTÓRIA POLÍTICA	RELIGIÃO, LITERATURA	CIÊNCIA, TECNOLOGIA
1550	Ivan, o Terrível, da Rússia (r.1547-84) Carlos V renuncia, 1556; seu filho Filipe II torna-se rei da Espanha, dos Países-Baixos e do Novo Mundo Elizabeth I, da Inglaterra (r.1558-1603) O Luteranismo torna-se a religião oficial da Dinamarca, 1560, e da Suécia, 1593 Os Países-Baixos revoltam-se contra a Espanha, 1586 Derrota da Armada espanhola pelos ingleses, 1588 Henrique IV da França (r.1589-1610); o Edito de Nantes (1598) institui a tolerância religiosa	Montaigne, ensaísta francês (1533-1592) Concílio de Trento para a Reforma Católica, 1545-63 Santa Teresa d'Ávila, santa espanhola (1515-1582) *As Vidas*, de Giorgio Vasari, 1564 William Shakespeare, dramaturgo inglês (1564-1616)	
1600	Fundação de Jamestown, Virgínia, 1607; e de Plymouth, Massachusetts, 1620 Guerra dos Trinta Anos, 1618-48 O Cardeal Richelieu, conselheiro de Luís XIII, consolida o poder real, 1624-42 O Cardeal Mazarino governa a França durante a menoridade de Luís XIV, 1643-61 (guerra civil, 1648-53) Carlos I da Inglaterra é decapitado, 1649; Cromwell governa a *Commonwealth*, 1649-53	*Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, 1605-16 John Donne, poeta inglês (1572-1631) Bíblia do Rei Jaime, 1611 René Descartes, matemático e filósofo francês (1596-1650)	Johannes Kepler estuda o sistema planetário, 1609-19 Galileu (1564-1642) inventa o telescópio, 1609; estabelece o método científico William Harvey descreve a circulação sangüínea, 1628
1650	Carlos II restaura a monarquia na Inglaterra, 1660 O Parlamento Inglês aprova o *Habeas Corpus Act*, 1679 Frederico Guilherme, o Grande Eleitor (r.1640-88), cria as bases do poder militar da Prússia Luís XIV, monarca absoluto da França (r.1661-1715); revogação do Edito de Nantes, 1685 Revolução Gloriosa contra Jaime II da Inglaterra, 1688; *Bill of Rights*	Molière, dramaturgo francês (1622-1673) Blaise Pascal, cientista e filósofo francês (1623-1662) Spinoza, filósofo holandês (1632-1677) Racine, dramaturgo francês (1639-1699) *Paraíso Perdido*, de John Milton, 1667 *Pilgrim's Progress*, de John Bunyan, 1678 *Ensaio sobre o Entendimento Humano*, de John Locke, 1690	Isaac Newton (1642-1727), teoria da gravidade, 1687
1700	Pedro, o Grande (r.1682-1725) ocidentaliza a Rússia e derrota a Suécia Os ingleses derrotam os franceses em Blenheim, 1704 Robert Walpole, primeiro primeiro-ministro da Inglaterra, 1721-42 Frederico, o Grande, da Prússia derrota a Áustria, 1740-45	*O roubo da madeixa de cabelo*, de Alexander Pope, 1714 *Robinson Crusoé*, de Daniel Defoe, 1719 *Viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift, 1726 Os irmãos Wesley fundam a Igreja Metodista, 1738 Voltaire, escritor francês (1698-1778)	Carolus Linnaeus, botânico sueco (1707-1778)
1750	Guerra dos Sete Anos (1756-63): a Inglaterra e a Prússia aliam-se contra a Áustria e a França; guerra com os franceses e os índios nas colônias americanas; derrota dos franceses na batalha de Quebec, 1769 Catarina, a Grande (r.1762-96), expande o poderio russo até o Mar Negro	*Elegia*, de Thomas Gray, 1750 *Enciclopédia*, de Diderot, 1751-72 *Dicionário*, de Samuel Johnson, 1755 Edmund Burke, reformador inglês (1729-1797)	James Watt patenteia a máquina a vapor, 1769 Priestley descobre o oxigênio, 1774 Aperfeiçoamento dos altos-fornos a coque para a fusão do ferro, c.1760-75

ARQUITETURA	ESCULTURA	PINTURA	
Palladio, Villa Rotonda, Vicenza (*237*)	Giovanni Bologna, *Rapto da Sabina*, Florença (*236*)	Bronzino, *Eleonora de Toledo e seu Filho Giovanni de Médici* (*228*) Bruegel, *A Volta dos Caçadores* (*249*); *O País da Cocanha* (**248**) Ticiano, *Cristo Coroado com Espinhos* (*223*) Veronese, *Cristo na Casa de Levi* (*234*) El Greco, *O Enterro do Conde Orgaz* (**230**) Tintoretto, *A Última Ceia* (*229*) Caravaggio, *A Vocação de São Mateus*, Capela Contarelli, Roma (**252**) Annibale Carracci, teto da Galeria Farnese (*254*)	1550
Maderno, nave e fachada da Basílica de São Pedro, Roma; colunata de Bernini (*256*) Borromini, S. Carlo alle Quattro Fontane (*260*)	Bernini, *David* (*257*); Capela Cornaro, Roma (*258*)	Rubens, *Levantamento da Cruz* (*262*); *Maria de Medici, Rainha da França, chegando a Marselha* (*263*) Artemisia Gentileschi, *Judite e a Criada com a Cabeça de Holofernes* (*253*) Hals, *O Alegre Bebedor* (**268**) Leyster, *Menino com Flauta* (*270*) Rubens, *O Jardim do Amor* (**264**) Pietro da Cortona, teto do Palazzo Barberini, Roma (**255**) Heda, *Natureza-Morta* (*276*) Van Dyck, *Retrato de Carlos I Caçando* (*266*) Rubens, *Paisagem com o Castelo de Steen* (*265*) Rembrandt, *O Cegamento de Sansão* (*271*) Poussin, *O Rapto das Sabinas* (*281*) Le Nain, *Família Camponesa* (*279*) De La Tour, *José, o Carpinteiro* (*280*) Poussin, *Paisagem com o Enterro de Fócion* (*282*)	1600
Perrault, face leste do Louvre, Paris (*284*) Hardouin-Mansart e Le Vau, Palácio de Versalhes, iniciado em 1669 (*286*); *Salon de la Guerre* (*285*) Wren, Catedral de São Paulo, Londres (*298*) Guarini, Palazzo Carignano, Turim (*261*)	Bernini, Modelo para a estátua eqüestre de Luís XIV (*287*) Girardon, Modelo para a estátua equëstre de Luís XIV (*288*)	Lorrain, *Pastoral* (*283*) Rembrandt, *Cristo pregando* (*273*) Ruisdael, *O Cemitério* (*275*) Rembrandt, *O Cavaleiro Polonês* (**274**) Velázquez, *As Meninas* (*267*) Steen, *A Véspera do Dia de São Nicolau* (*277*) Hals, *As Regentes do Asilo de Haarlem* (*269*) Vermeer, *A Carta* (*278*)	1650
Fischer von Erlach, Igreja de São Carlos Borromeu, Viena (*289*) Neumann, Palácio Episcopal, Würzburg (**290**) Boffrand, Hôtel de Soubise, Paris (*292*)		Watteau, *O Embarque para Citera* (**293**) Chardin, *Natureza-Morta na Cozinha* (*296*) Hogarth, *Rake's Progress (Vida de um Libertino)* (*299*) Chardin, *De Volta do Mercado* (**295**) Gainsborough, *Robert Andrews e sua Esposa* (**300**)	1700
		Tiepolo, afresco no teto do Palácio Episcopal de Würzburg (*291*) Fragonard, *Banhistas* (**294**) Kauffmann, *Safo* (*303*) Vigée-Lebrun, *Princesa de Polignac* (*297*) Reynolds, *Mrs. Siddons como a Musa Trágica* (*302*) Gainsborough, *Mrs. Siddons* (*301*)	1750



QUARTA PARTE

O mundo moderno

Introdução

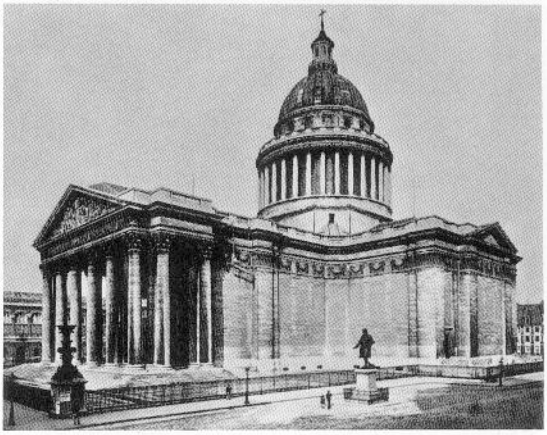
A era a que pertencemos não adquiriu ainda um nome que a caracterizasse. À primeira vista, esse fato pode não parecer peculiar, mas considerando a rapidez com que o Renascimento cunhou um nome que o designasse, pode-se perfeitamente ficar admirado de que tal idéia-chave não tenha surgido durante os dois séculos que se passaram desde o início de nossa era. O conceito "revolução" talvez fosse adequado, já que mudanças rápidas e violentas, de fato, têm caracterizado o desenvolvimento do mundo moderno. Nossa era iniciou-se com duas espécies de revoluções: a revolução industrial, simbolizada pela máquina a vapor, e a revolução política, sob o signo da democracia, na América e na França. As duas revoluções ainda estão em andamento — industrialização e democracia são metas mundiais. A ciência e a ideologia política ocidentais (e em sua esteira os muitos outros produtos da civilização ocidental moderna, indo da alimentação e vestuário até arte e literatura) logo pertencerão a toda humanidade. Somos levados a pensar esses dois movimentos como diferentes aspectos de um mesmo processo — com efeitos de mais longo alcance que qualquer outro desde a revolução do Neolítico (ver p. 17) — e, contudo, as revoluções gêmeas dos tempos modernos não são idênticas. Quanto mais tentamos definir suas relações, mais paradoxos encontramos. Ambos são baseados na idéia de progresso, e ambos exigem uma adesão emocional antes reservada para a religião; mas, enquanto o progresso na ciência e na indústria tem sido contínuo e palpável durante os dois últimos séculos, dificilmente poderemos dizer o mesmo em relação à busca da felicidade pelo homem, seja qual for o modo escolhido para defini-la.

Defrontamo-nos, então, com o conflito básico de nossa era. O homem, hoje, tendo perdido a estrutura da autoridade tradicional que antes o limitava e mantinha, pode agora agir com uma amplitude ao mesmo tempo assustadora e estimulante. Em um mundo em que todos os valores podem ser questionados, o homem está constantemente buscando sua própria identidade e o significado da existência humana, tanto individual quanto coletiva. O conhecimento sobre si mesmo é agora muito maior, mas isso não lhe deu a segurança que desejara. Na civilização moderna falta, afinal, a coesão que o passado tinha; ela não continua mais segundo períodos claramente identificáveis, nem existem períodos definidos de estilos artísticos ou de qualquer outra forma de atividade. Em vez disso, encontramos um outro tipo de continuidade, o de movimentos e contramovimentos. Espalhando-se como ondas, esses "ismos" desafiam fronteiras nacionais, étnicas e cronológicas; sem que haja predomínio duradouro em nenhum lugar, eles lutam ou se fundem uns com os outros numa infindável troca de padrões. Daqui para a frente, nossa abordagem da arte moderna deverá ser feita mais por movimentos que por países, pois, apesar de todas as diferenças regionais, a arte moderna é tão internacional quanto a ciência moderna.

Neoclassicismo

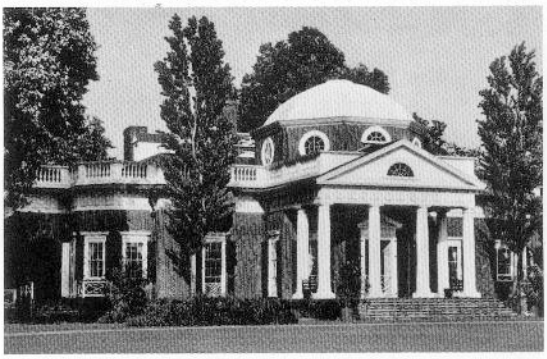
ARQUITETURA

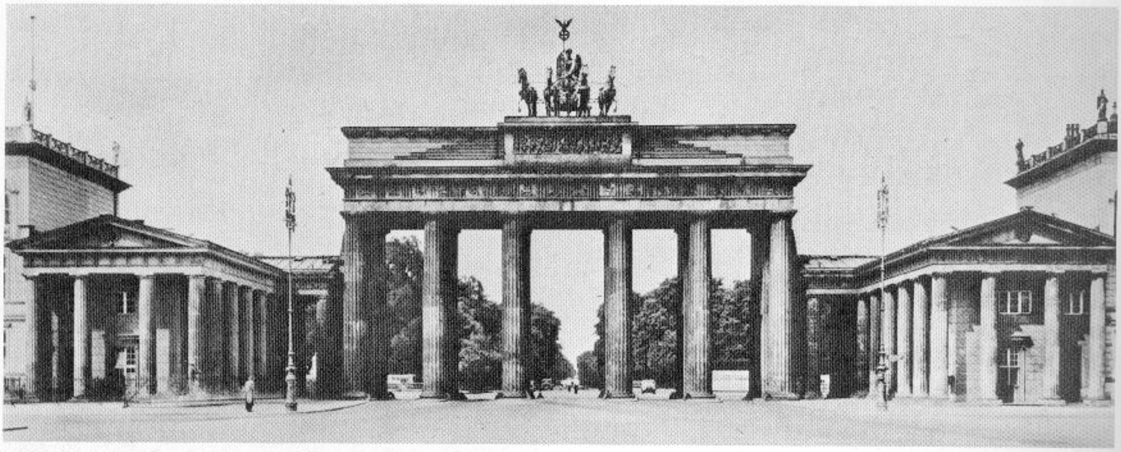
Se a era moderna nasceu durante a Revolução Americana de 1776 e a Revolução Francesa de 1789, esses eventos cataclísmicos foram precedidos por uma revolução do pensamento que tinha começado meio século antes. Seus porta-bandeiras foram os pensadores do Iluminismo na Inglaterra e na França — Hume, Voltaire, Rousseau, e outros — que proclamavam que todas as atividades humanas deveriam ser dirigidas pela razão e pelo bem comum, mais que pela tradição e pela autoridade estabelecida. Nas artes, assim como na economia, na política e na religião, esse movimento racionalista voltou-se contra a prática dominante: o Barroco-Rococó, enfeitado e aristocrático. Na metade do século XVIII, o apelo a uma volta à razão, natureza e moralidade na arte significou um retorno aos antigos — afinal de contas, não tinham sido os filósofos clássicos os primeiros "apóstolos da razão"? Em 1775, quando o historiador de arte alemão Johann Winckelmann publicou um famoso tratado pregando a imitação da "simplicidade nobre e grandeza calma" dos gregos, o primeiro grande monumento do novo estilo foi iniciado em Paris: o Panteão (fig. 304), de Jacques Germain Soufflot, construído como uma igreja mas secularizado durante a Revolução. Suas paredes lisas e pouco decoradas são abstratamente sóbrias enquanto o imenso pórtico é modelado sob a influência direta dos antigos templos romanos. O que diferencia esse Neoclassicismo, frio e preciso, dos Classicismos anteriores é menos sua aparência externa e mais a sua motivação; ao invés de apenas afirmar a autoridade superior dos antigos, ele exigia que se fosse mais racional, e, portanto, mais "natural" que o Barroco. Na Inglaterra e na América, a mesma tendência produziu o estilo arquitetônico conhecido como *Georgiano*. Um exemplo típico é Monticello, a casa que Thomas Jefferson projetou para si mesmo na Virgínia (fig. 305). Executada em tijolos com envigamento de madeira, ela é menos austera que o Panteão, exceto pelo uso do modelo dórico. Jefferson ainda preferia o Dórico Romano, mas o gosto do final do século XVIII começou a privilegiar o Dórico Grego, mais austero e mais "autêntico", naquele período que é conhecido como o Renascimento grego dentro do Neoclassicismo. O Dórico Grego era, contudo, o modelo menos flexível, e por isso era particularmente difícil adaptá-lo às necessidades modernas mesmo quan-



304. Jacques Germain Soufflot. Panteão (Ste.-Geneviève), Paris, 1755-92

305. Thomas Jefferson. Fachada e jardim. Monticello, Charlottesville, Virgínia. 1770-84; 1796-1806





306. Karl Langhans. Porta de Brandemburgo, Berlim, 1788-91

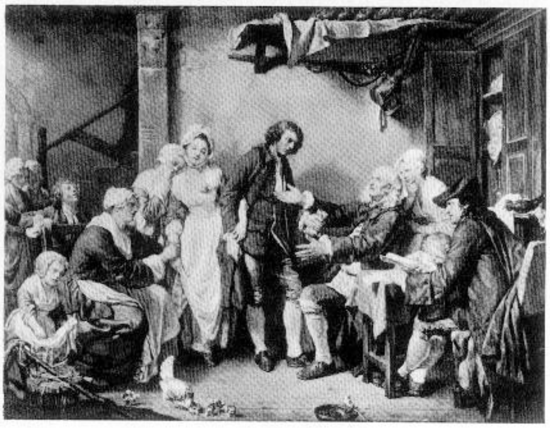
do combinado com elementos romanos ou renascentistas. Muito raramente pôde fornecer um modelo direto para estruturas neoclássicas, como na Porta de Brandemburgo em Berlim (fig. 306), derivada do Propileu (ver fig. 50).

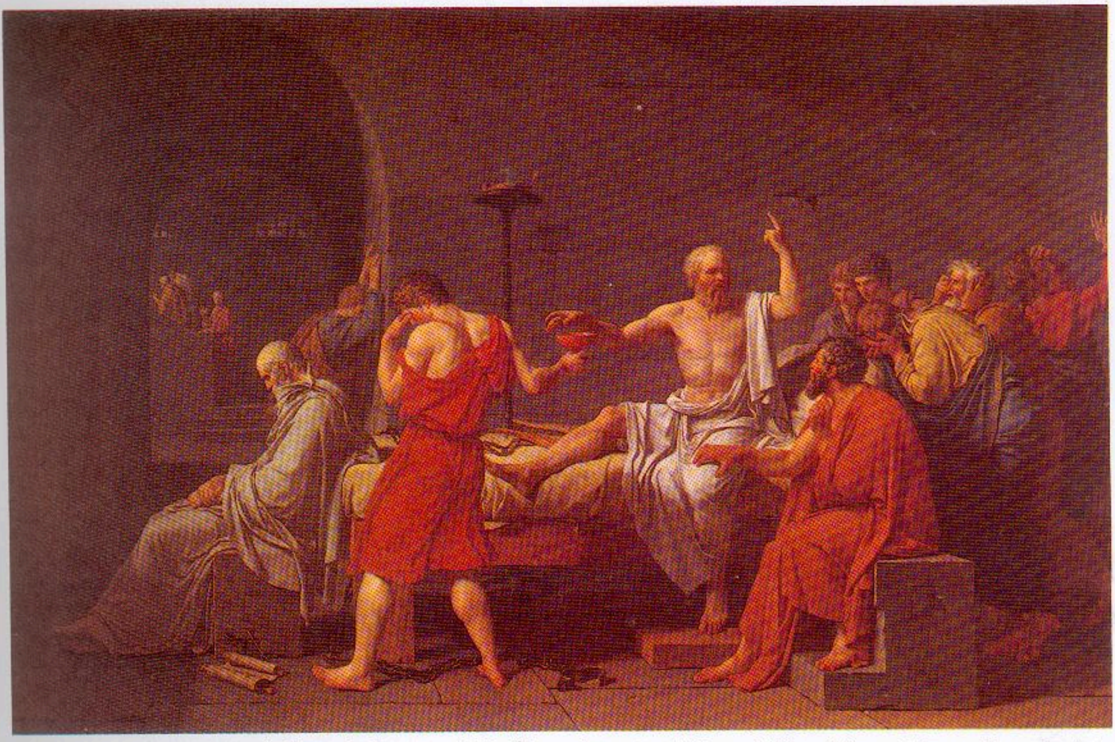
PINTURA

Greuze; David

Na pintura, a tendência anti-rococó foi, inicialmente, mais uma questão de conteúdo do que de estilo. Isso concorre para a repentina popularidade, por volta de 1760, de Jean Baptiste Greuze: *A Noiva da Aldeia*, (fig. 307), como os outros quadros que pintou durante aqueles anos, é uma cena da vida familiar do povo. Contrastando com as primeiras pinturas de gênero (comparar com fig. 277), essa obra tem um caráter planejado e teatral derivado das narrativas burlescas de Hogarth (ver fig. 299). Mas Greuze não é espirituoso nem satírico. Seu sermão pictórico ilustra o evangelho social do Iluminismo — onde o pobre, e não a aristocracia imoral, é cheio de virtude "natural" e de sentimento sincero. Tudo é calculado para que nos lembremos disso, desde os gestos declamatórios e as expressões dos atores até a galinha com seus pintinhos em primeiro plano: um pintinho deixou a ninhada e fica empoleirado sozinho no pires, assim como a noiva que está prestes a deixar *sua* "ninhada". *A Noiva da Aldeia* foi aclamado como uma obra-prima. Finalmente, um pintor que apelava para o senso moral do espectador, ao invés de apenas agradá-lo, como o faziam os artistas frívolos do Rococó! O elogio máximo veio de Diderot, aquele apóstolo da Razão e da Natureza, que acolheu tais narrativas como "ação humana nobre e séria" no sentido de Poussin (ver p. 275). Mais tarde, ele mudou suas concepções quando um "neopoussinista" melhor dotado e rigoroso entrou em cena — Jacques Louis David. Em *A Morte de Sócrates* (fig. 308), David parece mais "poussinista" que o próprio Poussin (comparar com fig. 281); a composição desenvolve-se como um relevo, paralela ao plano da pintura, e as figuras são tão sólidas — e tão imóveis — quanto estátuas. Ainda assim existe um elemento inesperado: a luminosidade, com suas sombras matizadas com precisão, é derivada de Caravaggio (ver fig. 252), do mesmo modo que o realismo acentuado dos detalhes.

307. Jean Baptiste Greuze. *A Noiva da Aldeia*. Tela, 0,91 m × 1,18 m. Museu do Louvre, Paris

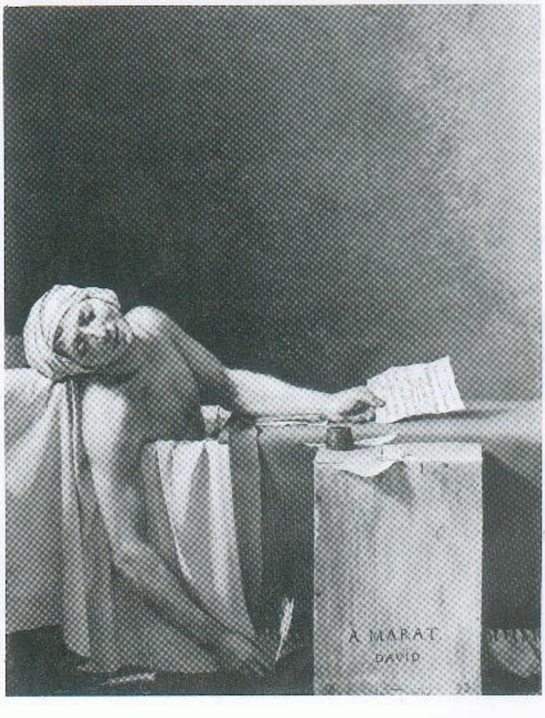




308. Jacques Louis David. *A Morte de Sócrates*. 1787. Óleo sobre tela, 1,30 m × 1,96 m. Museu Metropolitano de Arte, Nova York (Fundação Wolfe, 1931. Catherine Lorillard Wolfe)

Conseqüentemente, a pintura transmite uma sensação de vida um tanto surpreendente numa afirmação tão doutrinária do novo ideal de estilo. A severidade e correção das normas sugere que seu criador estava apaixonadamente engajado nos objetivos de seu tempo, tanto artísticos quanto políticos. Sócrates, em vias de beber sua taça de veneno, é aqui mostrado não somente como um exemplo da Virtude Antiga mas como uma figura semelhante ao Cristo (existem doze discípulos na cena).

309. Jacques Louis David. *A Morte de Marat*. 1793. Óleo sobre tela, 1,65 m × 1,28 m. Museu Real de Belas Artes, Bruxelas

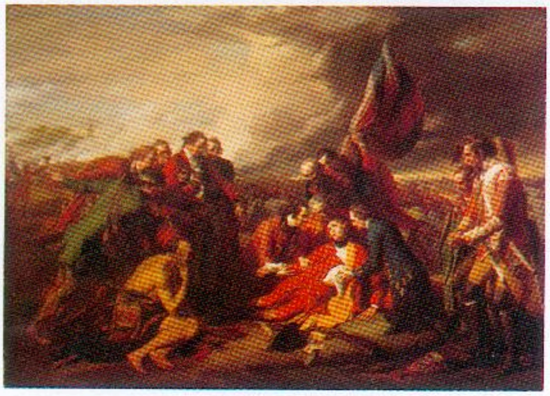


David teve uma participação ativa na Revolução Francesa e, durante alguns anos, praticamente controlou as atividades artísticas da nação. Nesse lapso de tempo, ele pintou sua maior obra, *A Morte de Marat* (fig. 309). A profunda emoção de David criou uma obra-prima a partir de um tema que teria desconcertado qualquer artista menor, pois Marat, um dos líderes políticos da Revolução, tinha sido assassinado em sua banheira. Um doloroso problema de pele levou-o a realizar seus escritos ali, sobre uma prancha de madeira que servia de escrivaninha. Um dia, uma jovem senhora chamada Charlotte Corday irrompeu com uma petição pessoal e enfiou-lhe uma faca enquanto ele a lia. David compôs a cena com uma exatidão rigorosa, realmente capaz de nos impressionar. Nessa tela, um testemunho público ao herói martirizado, a arte clássica coincide com a imagem reverencial e o relato histórico. A pose de Marat originou-se de uma figura adormecida em um relevo mitológico, provavelmente de Cupido e Psiquê, que era tradicionalmente associado ao nome de Policleto. David teria conhecido o trabalho em várias outras versões, inclusive gravuras. Mas, pela diferença quanto à questão temática, a arte clássica podia oferecer uma orientação de pouco alcance nesse caso e o artista novamente mergulhou na tradição da arte religiosa de Caravaggio.

West; Copley

O martírio de outro herói foi imortalizado por Benjamin West em *A Morte do General Wolfe* (fig. 310). West foi da Pensilvânia para Roma em 1760 e causou uma espécie de sensação, já que nenhum pintor americano tinha aparecido antes na Europa. Ele adorou seu papel de desbravador e sempre se orgulhou de ser originário do Novo Mundo, mesmo depois de ter se estabelecido em Londres, onde substituiu Reynolds como presidente da Real Academia. Podemos perceber isso em *A Morte do General Wolfe*, sua obra mais famosa. A morte de Wolfe no cerco de Quebec, durante a guerra entre franceses e indígenas, despertara uma considerável emoção em Londres. Quando West decidiu-se a pintá-la, ele dispunha de duas abordagens: poderia fazer um relato factual com o máximo de fidelidade histórica, ou poderia idealizá-la à maneira dos pintores neopoussinistas, com as figuras em trajes clássicos "atemporais". Embora tivesse absorvido a influência dos neopoussinistas em Roma, ele não os seguiu ao pintar esse quadro; ele conhecia muito bem a localidade americana do tema para que o fizesse. Ao invés disso, ele mesclou as duas abordagens: suas figuras usam roupas modernas e a proeminência do indígena localiza o evento no Novo Mundo, embora todas as atitudes e expressões sejam "heróicas". De fato, a composição evoca um tema antigo e consagrado, a lamentação sobre o Cristo morto (ver fig. 173), dramatizado pela iluminação barroca. West, então, dotou a morte de um herói moderno tanto do *pathos* retórico da "ação humana nobre e séria" definida por Poussin, quanto dos elementos cênicos de um acontecimento real. Ele criou uma imagem que expressa um fenômeno básico dos tempos modernos, a mudança da sujeição emocional à religião para o nacionalismo. Não é de admirar que sua pintura tivesse incontáveis seguidores no decorrer do século XIX.

310. Benjamin West. *A Morte do General Wolfe*. 1770. Óleo sobre tela, 1,51 m × 2,13 m. Galeria Nacional do Canadá, Ottawa

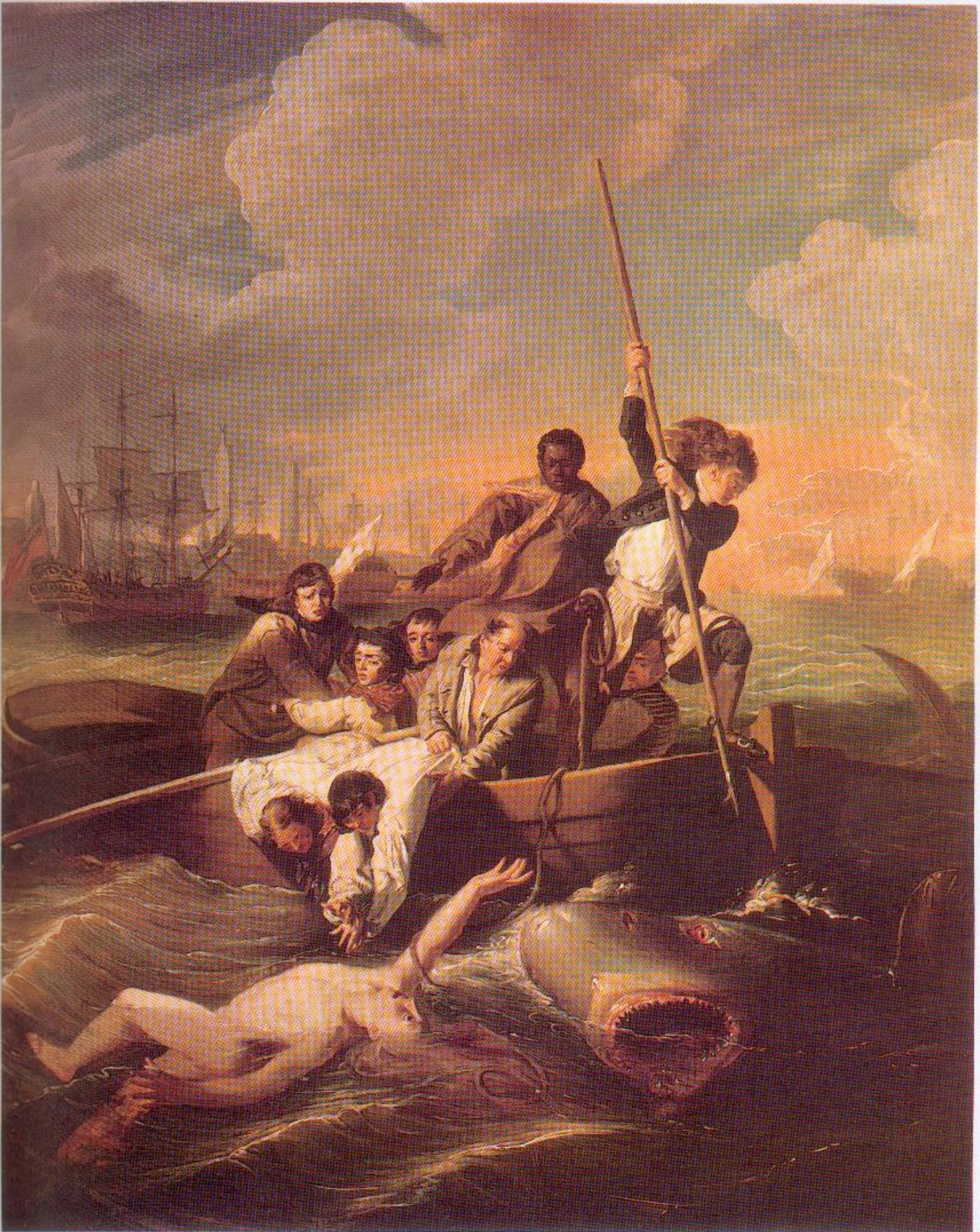


John Singleton Copley, de Boston, mudou-se para Londres apenas dois anos antes da Revolução Americana. Excelente retratista, que já era, volta-se, então, para a pintura histórica à maneira de West. O seu primeiro trabalho nesse campo foi *Watson e o Tubarão* (fig. 311). Watson, um jovem inglês atacado por um tubarão enquanto nadava no porto de Havana, tinha sido dramaticamente salvo; muitos anos depois ele incumbiu Copley de representar sua horrível experiência. Talvez ele pensasse que somente um pintor americano pudesse fazer inteira justiça à exótica natureza do tema. Copley, seguindo o exemplo de West, tornou cada detalhe tão autêntico quanto possível (observe-se o negro, que desempenha a mesma função do indígena no quadro de West), usando de todos os recursos da pintura barroca para atrair a participação emocional do espectador. O tubarão torna-se uma monstruosa encarnação do mal, o homem com o arpão assemelha-se a São Miguel Arcanjo lutando com Satã, e o jovem nu flutua desamparado entre as forças da danação e da salvação. Esse tipo de alegoria moral é típica do Neoclassicismo como um todo e, apesar de sua carga emocional, o quadro tem a mesma lógica e a mesma limpidez encontradas em *A Morte de Sócrates* de David.

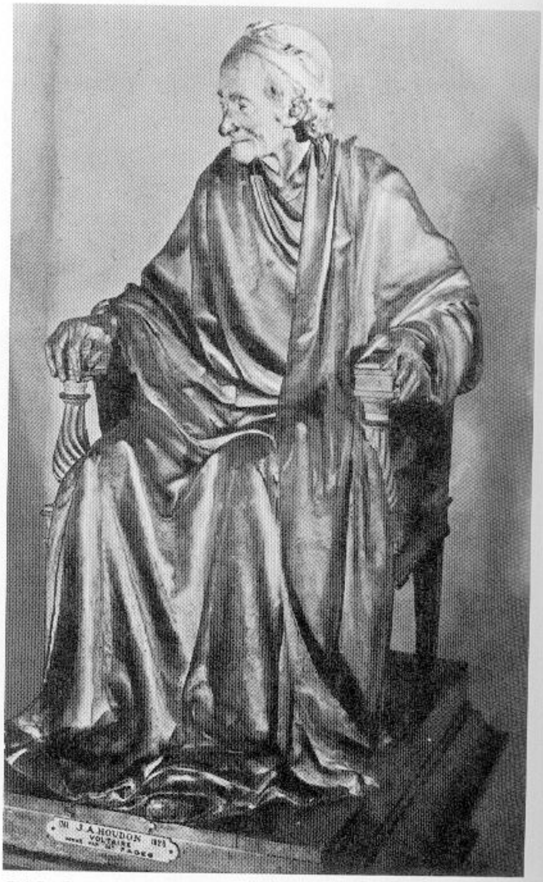
ESCULTURA

O desenvolvimento da escultura neoclássica segue o padrão da arquitetura e da pintura, mas é

311. John Singleton Copley. *Watson e o Tubarão*. 1782. Óleo sobre tela, 0,91 m × 0,77 m. Instituto de Arte de Detroit (Aquisição. Fundação Dexter M. Ferry, Jr.)



menos ousada que as duas. Os escultores estavam subjugados pela autoridade atribuída (desde Winckelmann) às estátuas da Antigüidade; como poderia um artista moderno competir com essas obras, aclamadas por todos como o ponto mais alto da realização escultural? Ao mesmo tempo, o novo critério de inflexível "verdade" realista atrapalhou o escultor. Quando um pintor traduz um detalhe anatômico de vestuário ou mobiliário com precisão fotográfica, ele produz não uma duplicata da realidade, mas uma representação dela, ao passo que fazer isso em escultura seria aproximar-se demais de uma reprodução mecânica — um equivalente artesanal do molde de gesso. Então, como se pode deduzir, a arte do retrato provou ser o melhor campo para a escultura neoclássica. O seu mais notável praticante, Jean Antoine Houdon, tem um agudo senso do caráter individual. Sua bela estátua de Voltaire (fig. 312) faz plena justiça ao humor e à sabedoria cética do modelo, e a roupagem clássica que envolve o famoso sábio — para acentuar sua equivalência com os filósofos clássicos — não é incongruente, pois ele a está usando tão casualmente como se usasse um roupão. Os mais doutrinários escultores neoclássicos adotaram freqüentemente uma solução menos feliz ao retratar seus modelos em nudez clássica.



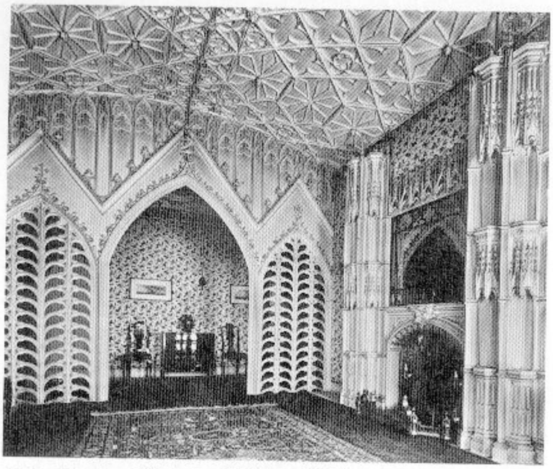
312. Jean Antoine Houdon. *Voltaire*. 1781. Modelo de terracota para mármore, altura: 1,19 m. Museu Fabre, Montpellier, França

O movimento romântico

O Iluminismo, paradoxalmente, libertou não só a razão mas também o seu oposto: ajudou a criar uma nova onda de sentimentalismo que iria durar quase um século e que se chamaria *Romantismo*. Aqueles que, na metade do século XVIII, partilharam a reação contra a ordem social estabelecida e a religião — contra os valores estabelecidos de toda espécie — poderiam também tentar encontrar uma nova ordem baseada em sua fé no poder da razão, ou poderiam procurar liberação em uma ânsia de experiência emocional. O denominador comum deles era um desejo de "volta à natureza". O racionalista proclamara a natureza como a origem primeira da razão, enquanto que o romântico cultuava-a como ilimitada, selvagem e em eterna mudança, sublime e pitoresca. O romântico acreditava que se o homem se comportasse apenas de "modo natural", dando livre vazão a seus impulsos, o mal desapareceria. Em nome da natureza, exaltou a liberdade, o poder, o amor, a violência, os gregos, a Idade Média, ou qualquer outra coisa que o estimulasse, embora, realmente, exaltasse a emoção como um fim em si mesma. Em sua forma mais radical, essa atitude somente poderia ser expressa através da ação direta, não através de obras de arte. (Ela foi a causadora das mais nobres — e das mais vis — ações de nossa era.) Então, nenhum artista pode ser sinceramente romântico, pois a criação de uma obra de arte requer certo distanciamento, autoconsciência e disciplina. A concepção que Wordsworth, o grande poeta romântico, tinha sobre a poesia — "emoção recordada em tranqüilidade" — aplica-se também às artes visuais. Para organizar sua experiência de forma duradoura, o artista romântico precisa de um estilo. Mas, pelo fato de voltar-se contra a velha ordem, o estilo não pode ser o vigente em sua época; ele deve procurar algum período do passado ao qual se sinta ligado por "afinidade eletiva" (outro conceito romântico). O Romantismo favorece, então, o renascimento, não de um estilo, mas, potencialmente, de um ilimitado número de estilos. De fato, os reflorescimentos — a redescoberta e utilização de formas previamente negligenciadas ou rejeitadas — tornaram-se um princípio estilístico: o "estilo" do Romantismo na arte (até certo ponto, também, na literatura e na música). Pode-se deduzir que, dentro desse contexto, o Neoclassicismo nada mais foi senão um aspecto do Romantismo — pelo menos durante o século XIX.

ARQUITETURA

Pela natureza individualista do Romantismo, é de se esperar que a maior retomada de estilos anteriores ocorra na pintura, a mais pessoal e individual das artes visuais, e seja menor na arquitetura, a mais coletiva e pública forma de expressão, muito embora na verdade dê-se o contrário. Os pintores e os escultores não estavam aptos a abandonar os hábitos renascentistas de representação, e nunca realmente reviveram a arte medieval, ou a antiga arte pré-clássica. Os arquitetos não estavam sujeitos a essa limitação, e por isso o reflorescimento de estilos persistiu mais em suas obras do que nas outras artes. Caracteristicamente, quando empreenderam o reflorescimento clássico, iniciaram também o reflorescimento gótico na arquitetura. Nesse campo, a Inglaterra estava mais avançada, como o estava no desenvolvimento da literatura e da pintura românticas. Horace Walpole, que teve grande influência tanto como literato quanto como um amador das artes, deu o exemplo para os outros quando, em 1749, começou a "goticizar" sua casa de campo, Strawberry Hill; suas partes in-

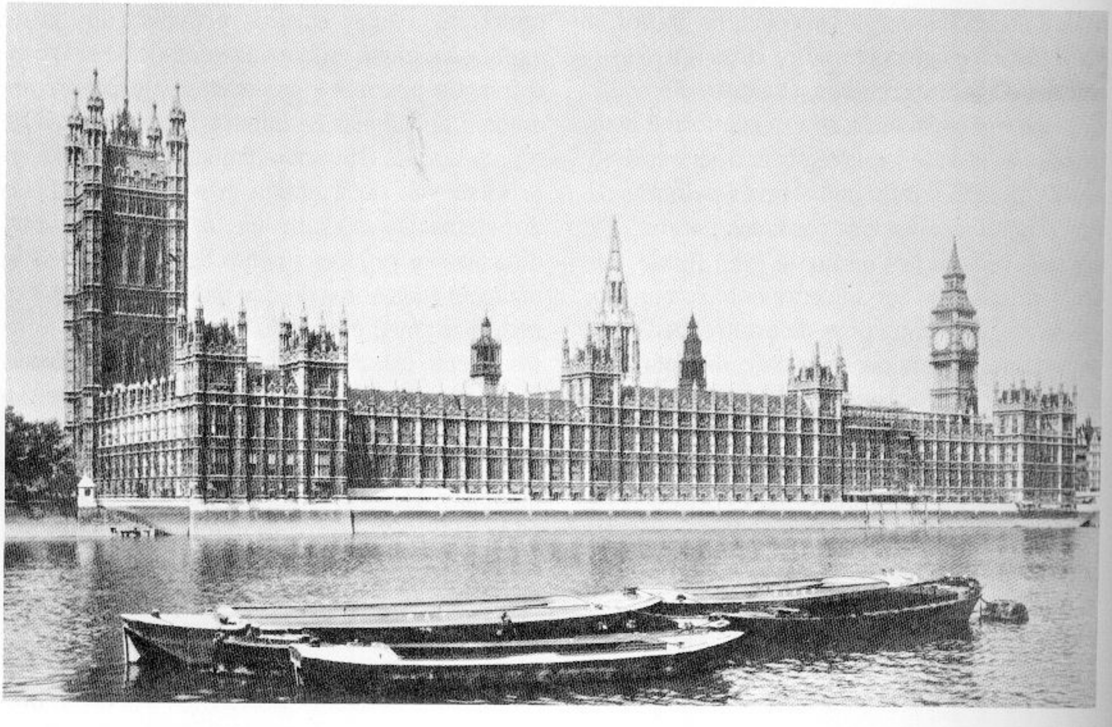


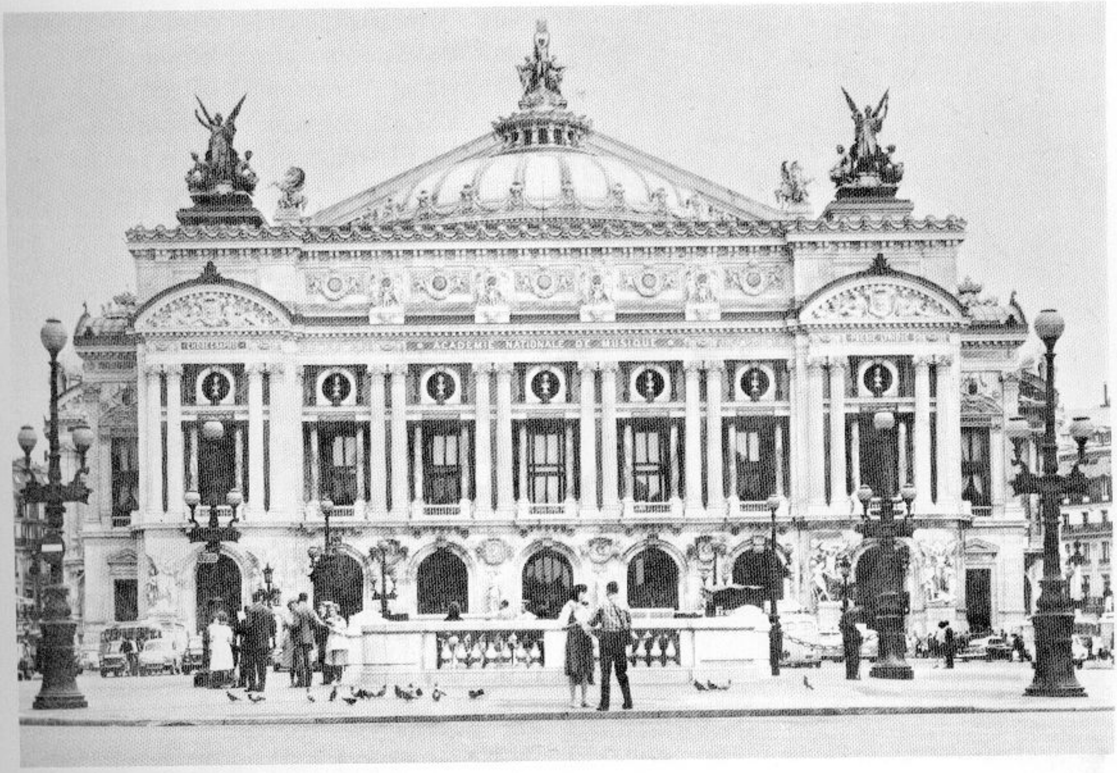
313. Horace Walpole, William Robinson e outros. Strawberry Hill, Twickenham, Inglaterra. 1749-77

ternas, graciosas e afetadas (fig. 313), quase parecem ser decoradas com guardanapos de papel rendado. Aqui, o Gótico é ainda um estilo exótico. Ele encanta pela sua estranheza, como os contos de *As Mil e Uma Noites* ou as novelas de cavalaria medievais (tais como as lendas do Rei Artur) que estavam sendo revividas nos romances "góticos" daquele tempo.

Depois de 1800, a escolha entre os estilos Clássico e Gótico foi resolvida muitas vezes em favor do Gótico. O sentimento nacionalista, fortalecido durante as guerras napoleônicas, favoreceu o estilo "nativo", pois a Inglaterra, a França e a Alemanha, cada uma delas, tendia a pensar que o Gótico expressava seu gênio nacional particular. Dessa forma, quando um espetacular incêndio devorou o Edifício do Parlamento de Londres em 1834, a reconstrução teve que ser feita em estilo Gótico (fig. 314). Como o local de um vasto aparato governamental, mas ao mesmo tempo um foco de sentimento patriótico, ele apresenta uma curiosa mistura — uma simetria repetitiva dirige o corpo principal da estrutura, e uma irregularidade pitoresca dirige sua silhueta. Entretanto, as alternativas estilísticas eram continuamente acrescidas pelos arquitetos através de outros reflorescimentos. Em meados do século XIX, o Renascimento e, a seguir, o Barroco voltaram à moda, fechando o círculo do movimento de revivescência estilística. Esta última fase da arquitetura romântica, que se alongou até 1900, atingiu seu apogeu na Ópera de Paris (fig. 315) projetada por Charles Garnier. Seu caráter neo-

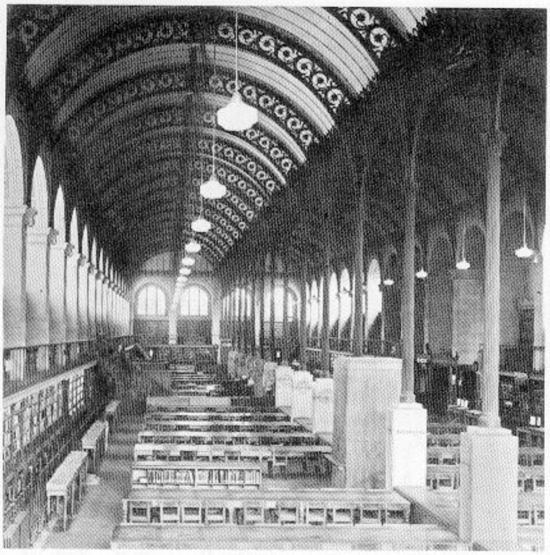
314. Charles Barry e A. Welby Pugin. O Parlamento, Londres. Iniciado em 1836





315. Charles Garnier. Ópera de Paris, 1861-74

barroco origina-se mais da profusão de escultura e ornamento do que de seu vocabulário arquitetônico: os pares de colunas da fachada, uma "citação" do Louvre (ver fig. 284), estão combinados com uma ordem menor, à moda do Renascimento Italiano (comparar com fig. 234). O conjunto do edifício parece "sobrecarregado", de uma vulgaridade luxuriante tão ingênua a ponto de, em última instância, deixar-nos desarmados. Ele reflete o gosto dos beneficiários da revolução industrial, recém-enriquecidos e poderosos, que se sentiam os herdeiros da velha aristocracia e, por isso, acharam os estilos pré-revolucionários mais atraentes que o Clássico e o Gótico. Essa "arquitetura de ostentação consciente" estava divorciada das exigências da era industrial – as fábricas, armazéns, lojas e moradias urbanas que formavam o centro de interesse da construção de edifícios. Ali, no mundo da arquitetura comercial, encontramos, logo após 1800, a introdução de novos materiais e técnicas que viriam a exercer uma profunda influência no estilo arquitetônico do final do século. O mais importante foi o ferro, nunca antes usado como material de construção. Poucas décadas depois de seu aparecimento inicial, colunas e arcos de ferro tornaram-se os meios oficiais para sustentar os telhados dos vastos espaços exigidos pelas estações ferroviárias, salões de exposição e bibliotecas públicas. Um exemplo notório e precoce é a Biblioteca Ste.-Geneviève em Paris, construída por Henry Labrouste (fig. 316); na sala de leitura, uma série de colunas de ferro fundido sustentam dois tetos semicilíndricos sobre arcos de ferro fundido. Labrouste preferiu deixar essa estrutura de ferro a descoberto e enfrentar a dificuldade de relacioná-la ao revivescente estilo renascentista de seu edifício. Se a solução não integra completamente os dois sistemas, pelo menos consegue fazê-los coexistir. As colunas de ferro são tão leves quanto o novo material permite; seu efeito de conjunto é o de um biombo que divide o espaço, desfigurando sua importância estrutural, muito embora Labrouste tenha tentado torná-las mais pesadas colocando-as em altos pedestais de sólida alvenaria. Com os arcos, La-



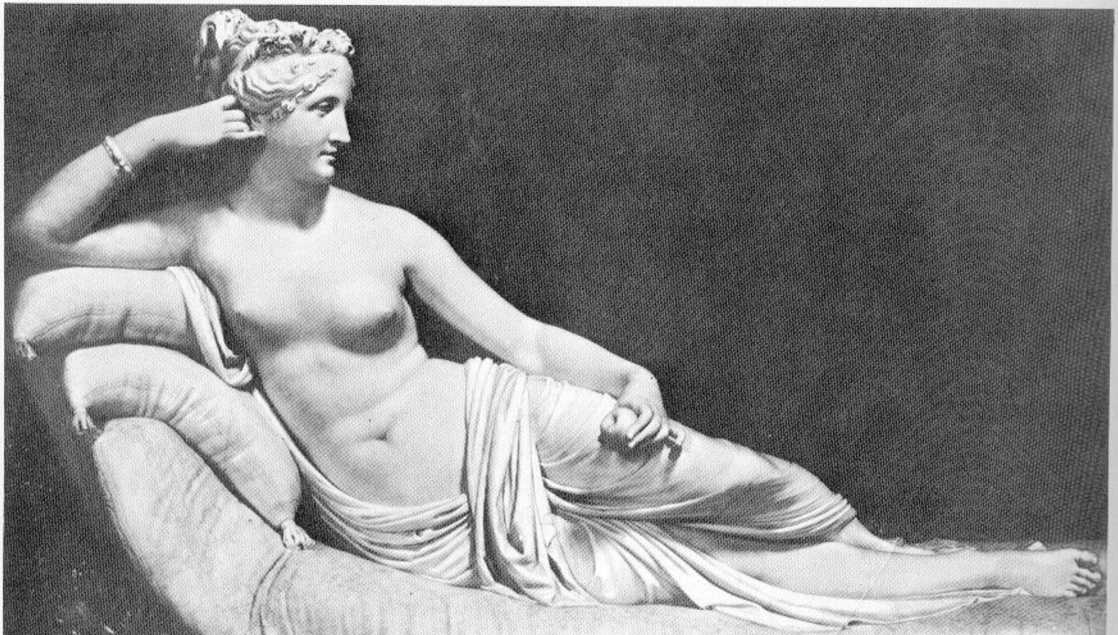
316. Henri Labrouste. Sala de leitura, Biblioteca Ste.-Geneviève, Paris, 1843-50

brouste dirigiu-se para o outro extremo: já que não havia meio de fazê-los parecer tão vigorosos quanto seus ancestrais de alvenaria, ele os perfurou com volutas rendilhadas, como se fossem puro ornamento. Esse uso estético de partes de ferro expostas tem uma aparência estranha e delicada que o liga indiretamente, à revivescência do Gótico.

ESCULTURA

Em escultura, como sugerimos anteriormente, não houve nenhuma revivescência do Gótico, apesar de algumas tentativas nesse sentido. Em vez disso, encontramos primeiramente uma adaptação do estilo neoclássico com novas finalidades por parte dos escultores, especialmente os mais velhos. O mais famoso deles, Antonio Canova, produziu uma colossal estátua nua de Napoleão, inspirado em retratos de antigos soberanos cuja nudez indica seu *status* de divindade. A elevação do imperador à categoria divina assinala um desvio dos nobres ideais do Iluminismo, que tinha propiciado o advento do Neoclassicismo. A glorificação do herói como um exemplo nobre é abandonada em prol do culto romântico da individualidade. Para não ser ofuscada, a irmã de Napoleão, Pauline Borghese, permitiu que Canova a esculpisse como uma Vênus reclinada (fig. 317). A estátua é extremamente idealizada, como se a intenção fosse impedir qualquer maledicência;

317. Antonio Canova. *Pauline Borghese como Vênus.* 1808. Mármore, tamanho natural. Galeria Borghese, Roma

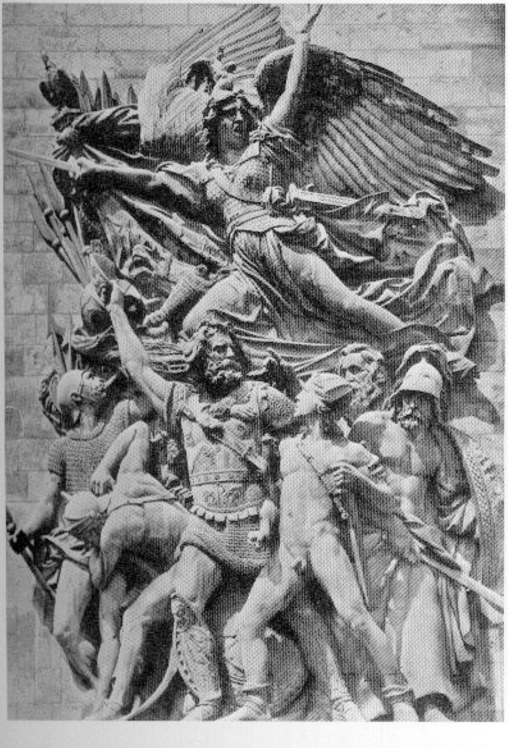


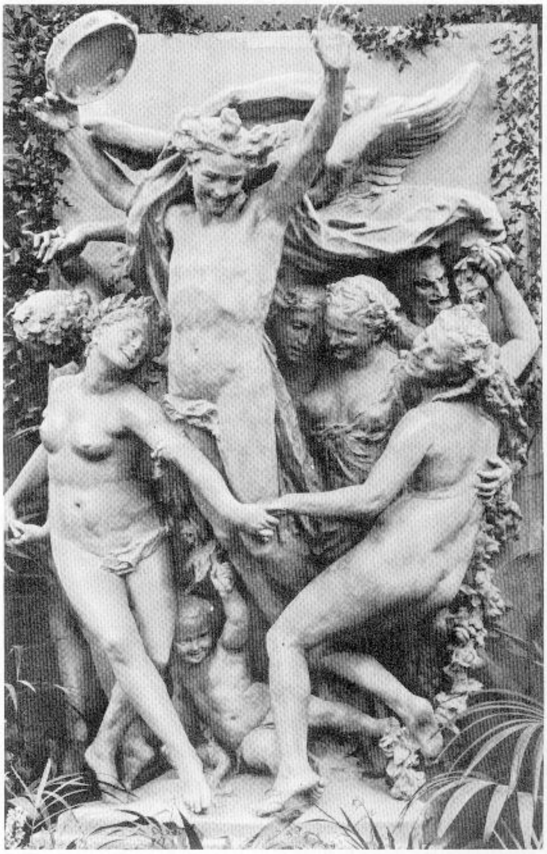
nós a reconhecemos como uma precursora, mais classicamente proporcionada, da *Odalisca* de Ingres (ver fig. 323). Ela é igualmente típica do início do Romantismo, que incorporou o erotismo do Rococó, porém de uma forma menos sensual. Muito estranhamente, *Pauline Borghese* parece menos tridimensional do que a pintura. Ela é desenhada como "um relevo redondo" para ser observado somente de frente e por detrás, e seu charme bastante considerável irradia-se quase que inteiramente da graça fluida de seus contornos. Encontramos novamente, aqui, o problema da representação contra a duplicação (ver p. 308), não na figura em si mesma mas nas almofadas, no colchão e no divã.

O Neoclassicismo na escultura foi seguido por uma volta ao emocionalismo e à teatralidade do Barroco, muito antes da revivescência barroca na arquitetura. Por volta de 1830, a escultura neobarroca produzira uma obra-prima na esplendidamente retórica *La Marseillaise* de François Rude (fig. 318) no Arco do Triunfo, em Paris. Os soldados, voluntários de 1792 reunindo-se para defender a República, são ainda à maneira clássica, mas o Gênio da Liberdade acima deles comunica seu grandioso movimento de investida a todos os componentes do grupo. Ela não seria indigna de Bernini (ver figs. 257 e 258).

O sucessor de Rude na escultura arquitetônica foi Jean Baptiste Carpeaux, cuja famosa *A Dança* para a Ópera de Paris pode ser vista no canto direito da figura 315. A figura 319 mostra-nos o modelo em gesso para o grupo que é mais verdadeiro e mais preciso do que a versão final. Em perfeita harmonia com a arquitetura de Garnier, é muito rococó em sentimento, e, ao mesmo tempo, alegre e coquete. Além disso, as figuras mais parecem estar sumariamente vestidas que nuas, com detalhes tão fotograficamente realistas que mais parecem pessoas verdadeiras representando uma cena rococó do que seres imaginários emergindo do campo do mito.

318. François Rude. *La Marseillaise*. 1833-36. Pedra, cerca de 12,80 m×7,92 m. Arco do Triunfo, Paris





319. Jean Baptiste Carpeaux. *A Dança*. 1867-69. Modelo de gesso, cerca de 4,57 m×2,59 m. Museu da Ópera, Paris

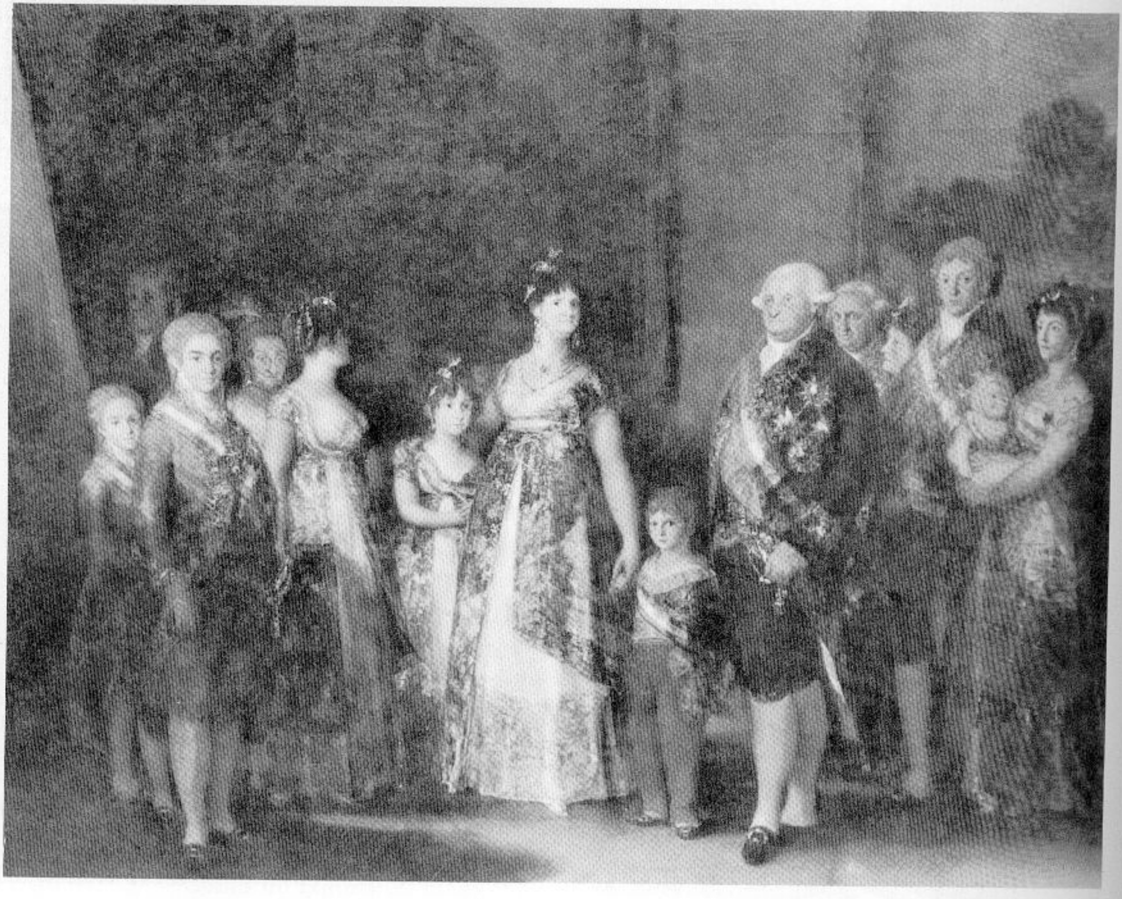
O Romantismo produziu poucas obras memoráveis em escultura. A única virtude da escultura, sua realidade sólida e preenchedora de espaço, era menos compatível com o temperamento romântico do que o trabalhoso processo de transformar um esboço em uma obra permanente e acabada. A pintura, ao contrário, continua sendo a maior realização do Romantismo nas artes visuais, juntamente com a poesia e somente secundada pela música. A literatura, tanto a do passado quanto a do presente, tornou-se, então, uma fonte de inspiração mais importante, para os pintores, do que jamais tinha sido antes, e proporcionou-lhes uma nova fonte de temas, emoções e atitudes. Os poetas românticos, por sua vez, freqüentemente encararam a natureza com um olho de pintor. Muitos tinham um acentuado interesse por crítica e teoria da arte, alguns eram competentes desenhistas, e William Blake moldou suas visões tão bem em forma pictórica quanto literária. Dentro do Romantismo, a pintura e a literatura tinham um relacionamento complexo, sutil e, de nenhum modo, unilateral.

PINTURA

Goya

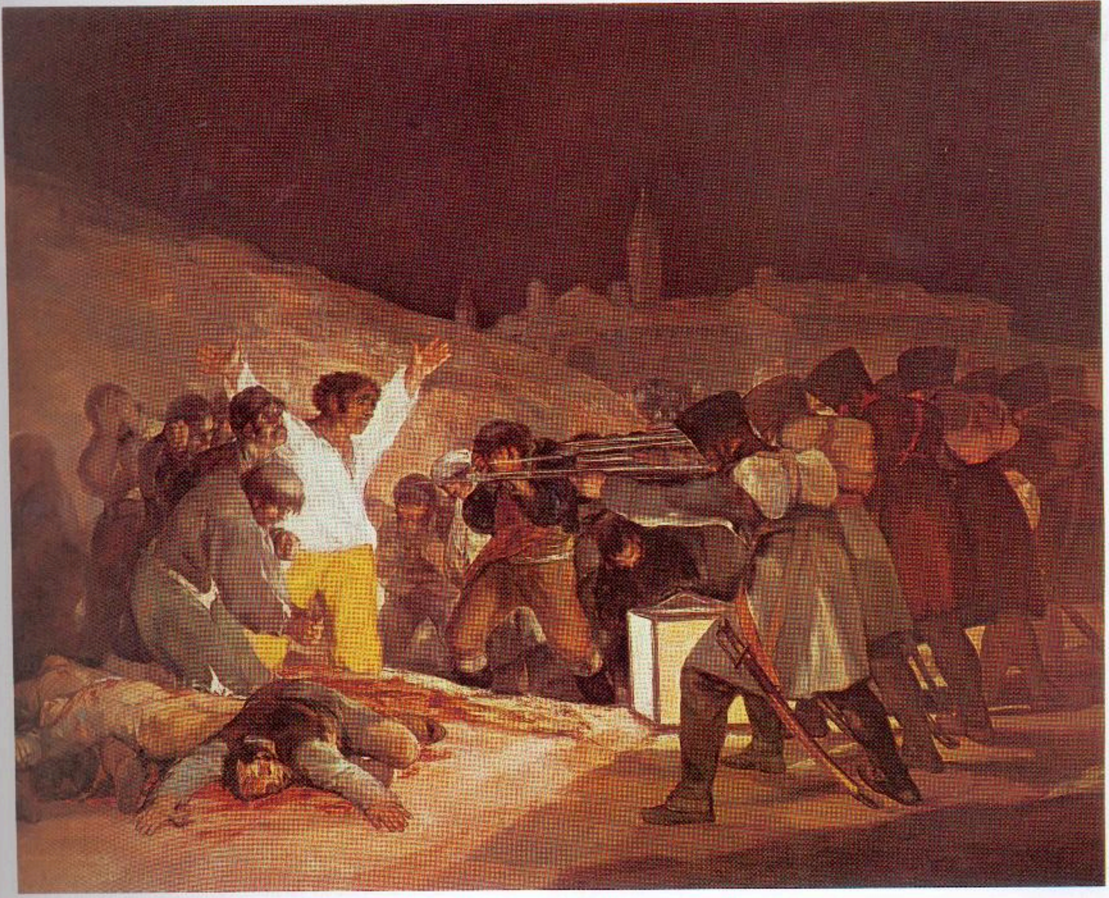
Antes de continuarmos com a pintura romântica na França, entretanto, devemos considerar o grande pintor espanhol Francisco Goya, contemporâneo de David e o único artista da época que pode ser chamado, sem nenhuma reserva, de gênio. Seus primeiros trabalhos, numa deliciosa inspiração do Rococó Tardio, refletem a influência de Tiepolo e dos mestres franceses (a Espanha não produzira pintores importantes durante um século). Durante a década de 80 no século

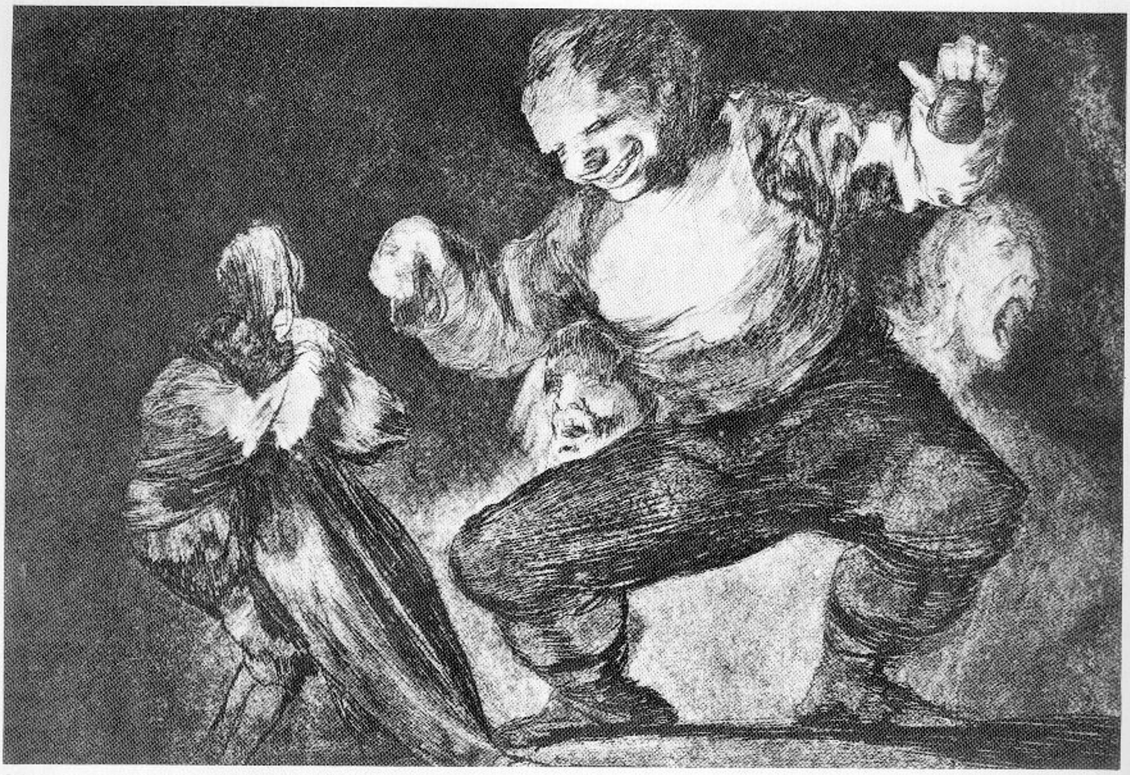
320. Francisco Goya. *A Família de Carlos IV*. 1800. Óleo sobre tela, 2,79 m×3,35 m. Museu do Prado, Madri



XVIII, entretanto, Goya absorveu as idéias libertárias do Iluminismo; embora fosse um pintor da corte, certamente simpatizava com a Revolução, e não com o rei da Espanha, que se unira a outros monarcas em guerra contra a jovem República Francesa. Assim mesmo, Goya era bastante estimado na corte, especialmente como retratista. Ele, então, abandonou o Rococó por um estilo Neobarroco baseado em Velázquez e Rembrandt, os mestres aos quais mais chegara a admirar. *A Família de Carlos IV* (fig. 320), seu mais amplo retrato real, lembra deliberadamente *As Meninas* (ver fig. 267): todo o clã veio visitar o artista, que está pintando numa das galerias do palácio. Como nas obras iniciais, quadros sombrios estão dependurados atrás do grupo e a luz penetra pela lateral, muito embora suas sutis gradações devam *muito* tanto a Rembrandt quanto a Velázquez. O estilo artístico também tem um brilho incandescente que rivaliza com o de *As Meninas*. Comparado com o Neoclassicismo caravaggiano de David, o desempenho de Goya pode parecer completamente "pré-revolucionário", para não dizer anacrônico. Ainda assim, Goya tem mais em comum com David do que podemos pensar: ele também pratica um estilo revivescente e, a seu modo, é igualmente devotado à verdade despojada. Psicologicamente, *A Família de Carlos IV* é de uma modernidade quase chocante. Não mais protegido pela polidez convencional da retratação barroca da corte, o interior desses indivíduos foi revelado com impiedosa sinceridade. Eles parecem uma coleção de fantasmas: as crianças amedrontadas, a imagem embrutecida e balofa do rei, e — num golpe de mestre de humor e sarcasmo — a rainha, de uma vulgaridade grotesca e na mesma pose da Princesa Margarida de Velázquez (observe-se o bra-

321. Francisco Goya. *Três de Maio, 1808.* 1814-15. Óleo sobre tela, 2,97 m×4,06 m. Museu do Prado, Madri





322. Francisco Goya. *Bobabilicon* (*Os Provérbios* n.º 4). c. 1818. Água-forte. Museu Metropolitano de Arte, Nova York (Fundação Dick, 1931)

ço esquerdo e a inclinação da cabeça). Como, é o que nos perguntamos atualmente, a família real tolerou tal coisa? Estariam tão deslumbrados com a pintura esplêndida de seus trajes que não perceberam o que Goya havia feito com eles?

Quando os exércitos de Napoleão ocuparam a Espanha em 1808, Goya e muitos de seus compatriotas esperavam que os conquistadores trouxessem as reformas liberais que se faziam tão urgentes. O comportamento selvagem das tropas francesas esmagou essas esperanças e gerou uma resistência popular de igual selvageria. Muitas das obras de Goya, de 1810 a 1815, refletem essa amarga experiência. A principal delas é *Três de Maio, 1808* (fig. 321), evocando a execução de um grupo de cidadãos madrilenos. Aqui, as cores vivas, as pinceladas generosas e fluidas e a dramaticidade da luz noturna são mais enfaticamente neobarrocas do que nunca. A pintura tem toda a intensidade emocional da arte religiosa, mas esses mártires estão morrendo pela Liberdade, e não pelo Reino do Céu; seus carrascos, além do mais, não são agentes de Satã, mas da tirania política — uma formação de autômatos sem rosto, insensíveis ao desespero e revolta de suas vítimas. O mesmo espetáculo seria encenado inúmeras vezes ao longo de toda a história moderna. Com sua visão de gênio, Goya criou uma imagem que se tornou um terrível símbolo de nossa era.

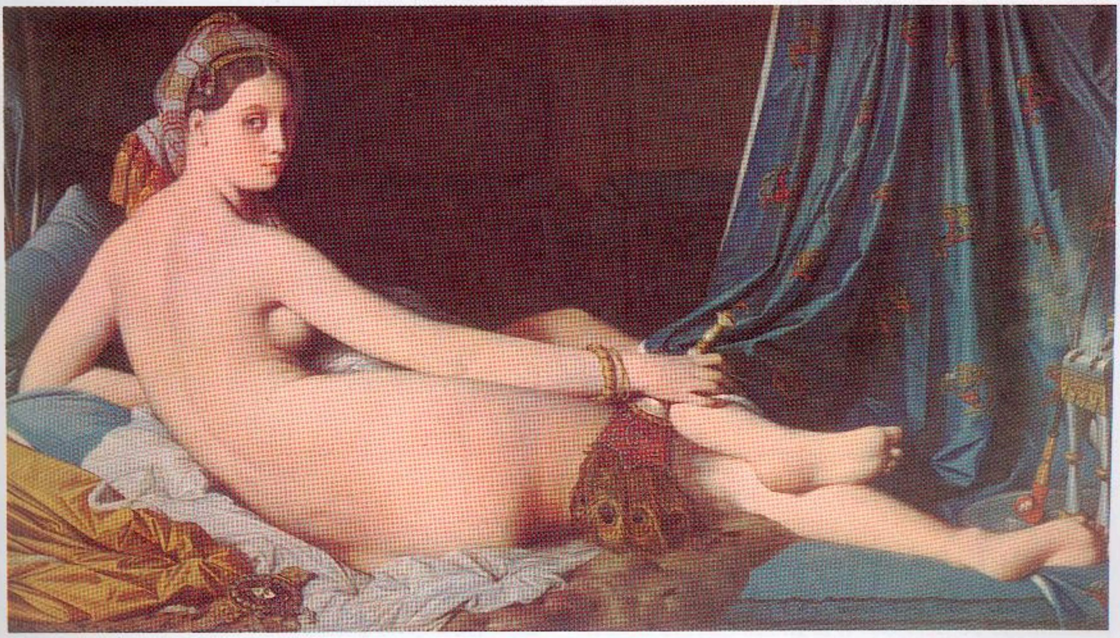
Depois da derrota de Napoleão, a monarquia espanhola restaurada trouxe consigo uma nova onda de repressão, e Goya mergulhou cada vez mais num universo individual de visões dantescas, como podemos ver no *Bobabilicon* (O Paspalhão), uma gravura em metal da série *Os Provérbios* (fig. 322). Embora inspiradas em provérbios e superstições populares, muitas dessas cenas são um desafio a uma análise precisa. Pertencem ao domínio do horror subjetivamente vivenciado, ainda mais aterradoras que *Três de Maio, 1808*. Em 1824, o artista finalmente exilou-se na França, onde veio a morrer. Embora a influência de Goya só se tenha feito sentir na França depois de sua morte, sua importância para os pintores românticos franceses foi reconhecida pelo maior deles, Eugène Delacroix, segundo o qual o estilo ideal seria uma combinação da arte de Michelangelo com a de Goya.

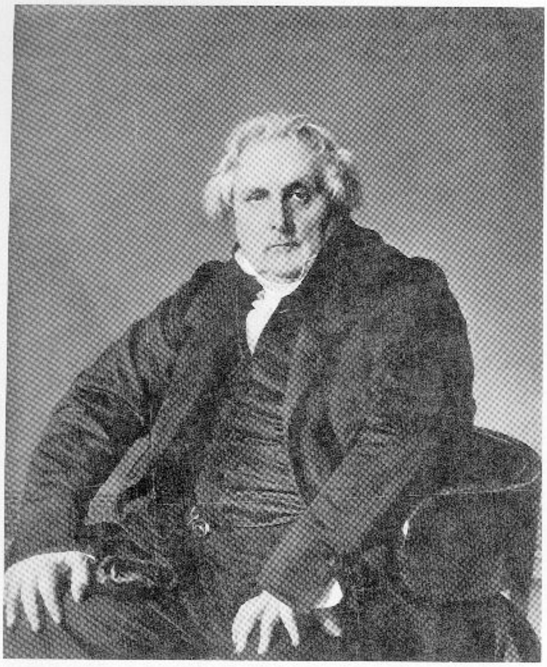
David; Ingres

A pintura romântica francesa surgiu do estúdio de Jacques Louis David, que se tornou um fervoroso admirador de Napoleão, tendo pintado vários quadros de grandes dimensões que glorificavam o imperador — muito embora, como retratista do mito napoleônico, ele fosse parcialmente eclipsado por pintores mais jovens que tinham sido seus alunos. Depois da derrocada napoleônica, entretanto, David passou seus útimos anos exilado em Bruxelas, onde suas obras mais importantes abordavam temas festivamente amorosos extraídos de mitos ou lendas da Antigüidade, pintados num estilo desapaixonadamente sensual que ele começara a desenvolver em Paris. Jean Auguste Ingres, que em sua juventude fora um artista rebelde e era aluno de David, tornou-se finalmente seu mais importante sucessor. Nunca tendo sido um entusiasta do bonapartismo, Ingres foi para a Itália em 1806, onde ficou por dezoito anos. Só depois de sua volta é que se tornou o sumo sacerdote da tradição davidiana. O que tinha sido um estilo revolucionário há apenas cinqüenta anos, tinha-se, então, congelado em dogma rígido, referendado pelo governo e apoiado pelo peso da opinião conservadora. Felizmente, as pinturas de Ingres eram muito menos doutrinárias que suas teorias. Ele sempre sustentou que o desenho era superior à pintura, ainda que em uma tela como sua *Odalisca* (fig. 323) ele contrastasse os membros de uma maciez de pétalas dessa Vênus oriental ("odalisca" é uma palavra turca para uma jovem escrava do harém) com uma pompa deslumbrante, de ricas tonalidades e texturas. O próprio tema, perfumado com o encanto de *As Mil e Uma Noites*, é característico do Romantismo, que Ingres afirmava desprezar. Esse nu tampouco encarna um ideal clássico de beleza. Suas proporções, sua estranha mistura de frieza e voluptuosidade, lembra-nos, antes, de Parmigianino (ver fig. 227).

A pintura histórica, segundo a definição de Poussin e David, continuou sendo a maior ambição da vida de Ingres, mas ele tinha grandes dificuldades com ela, enquanto a pintura de re-

323. Jean Auguste Dominique Ingres. *Odalisca*. 1814. Óleo sobre tela, 0,89 m × 1,62 m. Museu do Louvre, Paris





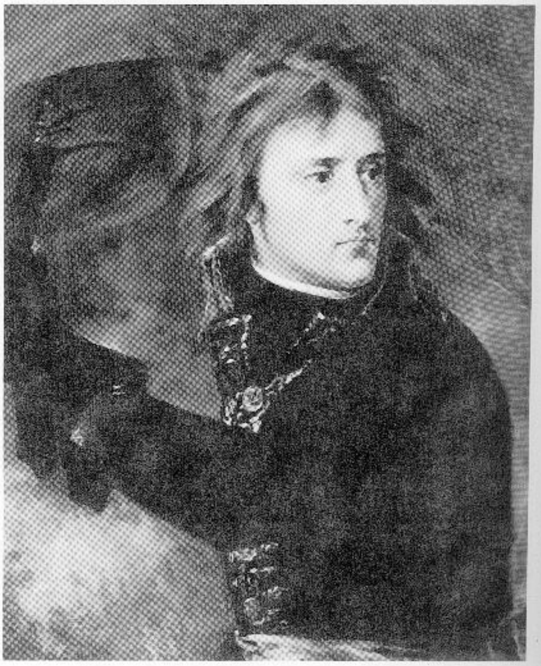
324. Jean Auguste Dominique Ingres. *Louis Bertin*. 1832. Óleo sobre tela, 1,17 m×0,95 m. Museu do Louvre, Paris

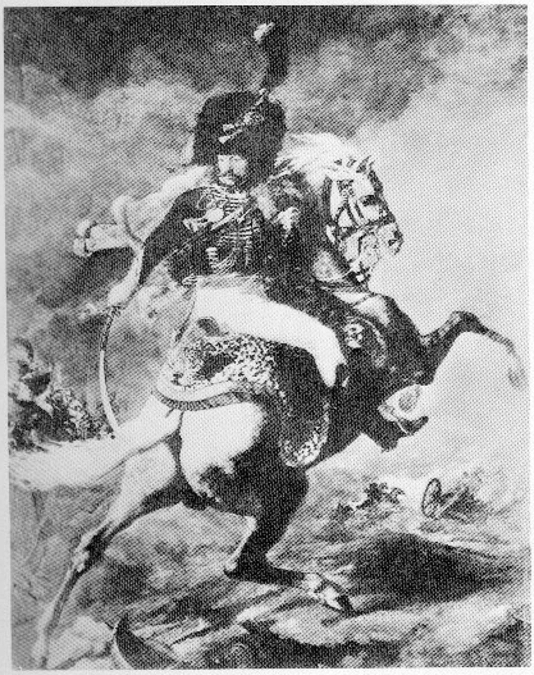
tratos, que ele fingia desprezar, era seu maior talento. Ele foi, de fato, o último grande profissional em um campo que seria logo monopolizado pela câmara. O *Louis Bertin* de Ingres (fig. 324) à primeira vista parece um tipo de "superfotografia". Mas essa impressão é enganosa. Após uma observação mais minuciosa, percebemos quanto de interpretação o retrato contém. O quadro, através de súbitas variações de ênfase e proporção, confere ao modelo uma sólida força de personalidade que tem uma intensidade verdadeiramente assustadora. Apenas Ingres poderia unir, dessa maneira, profundidade psicológica e exatidão física. Seus seguidores, por outro lado, concentraram-se apenas na exatidão física, competindo inutilmente com a câmara.

Gros; Géricault

Entretanto, o reinado de Napoleão, com seu encanto, suas conquistas aventurescas em partes remotas do mundo, tinha propiciado a revivescência do Barroco entre os pintores mais jovens, que achavam o estilo de David muito limitado para a exaltação do período. O aluno preferido de David, Antoine Jean Gros, mostra-nos Napoleão como um general de 27 anos liderando suas tropas na Batalha de Arcole no norte da Itália (fig. 325). Pintado em Milão, logo depois da série de vitórias que deram aos franceses a Planície Lombarda, ele retrata a magia de Napoleão, como se ele fosse um irresistível "predestinado", com um entusiasmo romântico que David nunca foi capaz de superar. Por mais que Gros respeitasse as doutrinas de seu mestre, sua natureza emotiva impelia-o em direção às cores e à dramaticidade do Barroco. O que ele realizou nesse sentido parece especialmente notável se considerarmos as circunstâncias, narradas por uma testemunha ocular: Napoleão, muito impaciente para posar, era obrigado a permanecer sentado, por sua mulher, que o segurava firmemente em seu colo. O *Oficial Montado da Guarda Imperial* (fig. 326), pintado por Théodore Géricault, na surpreendente idade de 21 anos, dá-nos uma visão do herói romântico com uma energia semelhante à de Rubens (ver fig. 262). Para Géricault, a política não tinha mais a força de um credo. Tudo que ele viu nas campanhas napoleônicas foi a emoção — irresistível para o romântico — da ação violenta.

325. Antoine Jean Gros. *Napoleão em Árcole*. 1796. Óleo sobre tela, 0,75 m×0,58 m. Museu do Louvre, Paris





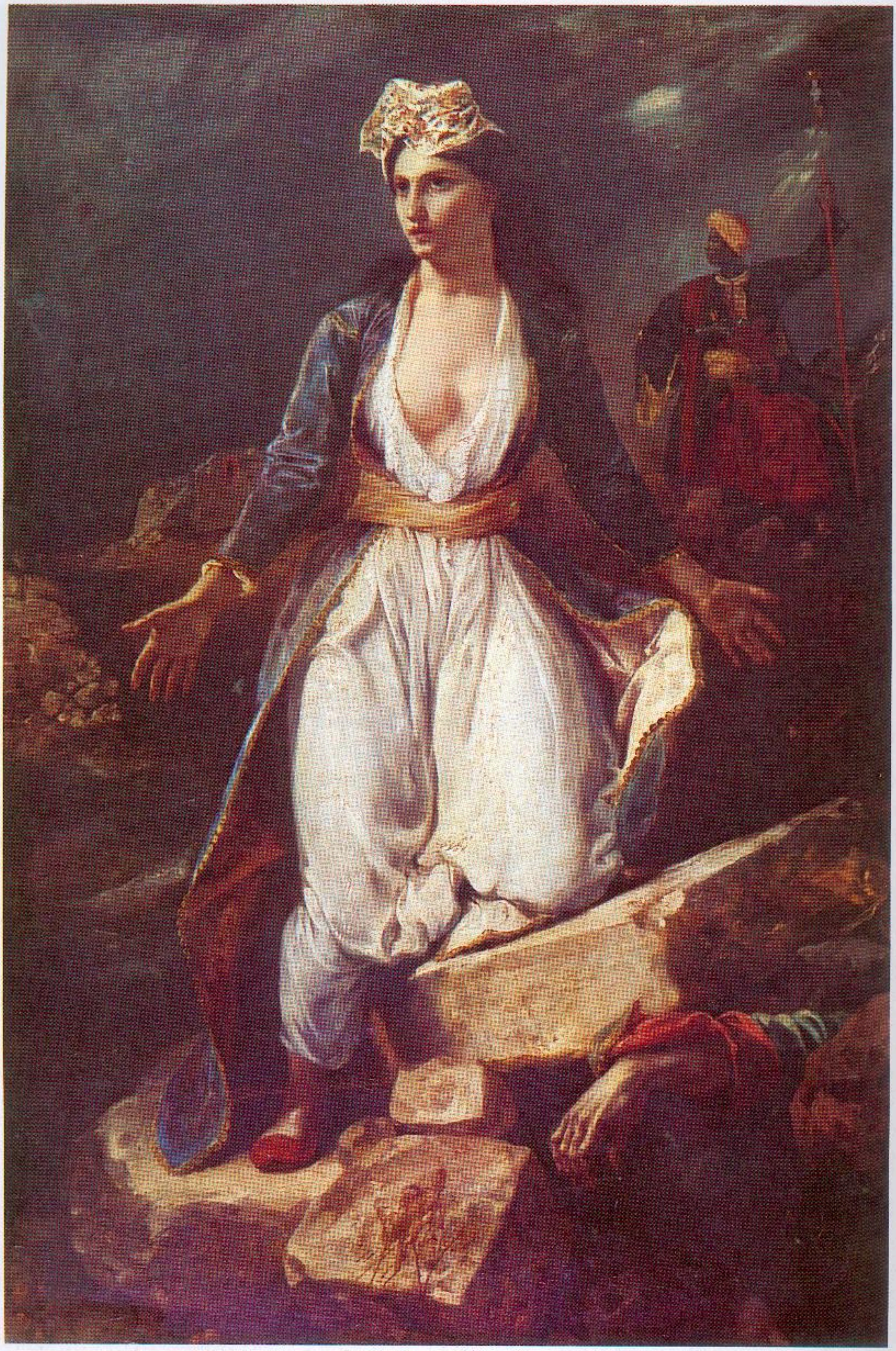
326. Théodore Géricault. *Oficial Montado da Guarda Imperial.* 1812. Óleo sobre tela, 2,61 m × 1,94 m. Museu do Louvre, Paris

Delacroix

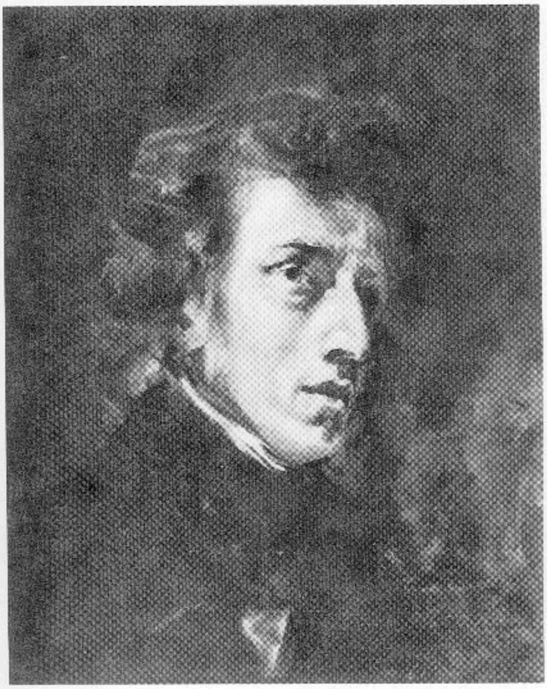
O ano de 1824 foi crucial para a pintura francesa. Géricault morreu (em conseqüência de um acidente enquanto cavalgava); Goya chegou da Espanha; Ingres voltou para seu país e teve seu primeiro êxito público; a primeira exposição em Paris de obras de Constable foi uma revelação para muitos artistas franceses, e Eugène Delacroix firmara sua reputação como o mais importante pintor romântico neobarroco. Assim como *A Morte do General Wolfe* de West (ver fig. 310), o quadro de Delacroix *A Grécia Agonizando nas Ruínas de Missolonghi* (fig. 327) inspirou-se em um fato contemporâneo: a guerra de independência grega contra os turcos, que provocou uma reação de simpatia por toda Europa Ocidental. Delacroix, entretanto, objetivava mais a "verdade poética" do que apreender um fato específico e real. Ele nos revela uma inebriante mistura de sensualidade e crueldade: um combatente grego, morto, está esmagado entre blocos de mármore em primeiro plano; um mouro triunfa e a jovem indefesa, simbolizando a Grécia, tem a mesma intensidade de um santo martirizado. Espectadores contemporâneos, recordando que Lord Byron, o símbolo do poeta romântico, morrera em Missolonghi, devem ter encontrado no quadro uma dramaticidade especial. A obra tem muito em comum com o *Oficial Montado da Guarda Imperial* de Géricault, a quem Delacroix admirava. O colorido sonoro e a fluidez e vigor da pincelada mostram Delacroix como um "rubenista" de primeira ordem. Em sua *Odalisca* (ver fig. 323), Ingres também tinha celebrado o mundo exótico do Oriente Próximo — estranho, sedutor e violento — mas com que resultado diferente! Não há nenhuma dúvida de que durante o quarto de século que se seguiu, ele e Delacroix foram rivais declarados, e sua polaridade, alimentada por críticos partidários, dominou o cenário artístico de Paris. O mesmo contraste pode ser encontrado na arte de retratar desses dois antagonistas perenes. Delacroix raramente pintava por dinheiro; somente sentia-se à vontade quando pintava seus amigos pessoais e companheiros, vítimas da "agonia romântica", tal como o compositor polonês Frédéric Chopin (fig. 328). Aqui encontramos o herói romântico em seu estado mais puro, consumido pelo fogo de sua genialidade, como o *Napoleão em Arcole* de Gros.

Daumier

Delacroix reflete a atitude que terminou por condenar o movimento romântico: seu crescente distanciamento da vida contemporânea. É irônico que Honoré Daumier, o único grande artista romântico que não se afastou da realidade, tinha permanecido praticamente um desconhecido, em sua época, como pintor. Daumier, um mordaz cartunista político, colaborou, durante a maior parte de sua vida, em vários semanários parisienses com magistrais desenhos satíricos. Ele se voltou para a pintura na década de 1840, mas não encontrou público algum para seu trabalho. Apenas poucos amigos encorajaram-no, e, um ano após sua morte, organizaram sua primeira exposição individual. As telas da maturidade de Daumier abrangem toda variação pictórica do Neobarroco, mas o tema de muitas delas são cenas da vida cotidiana como as que trabalhava em seus



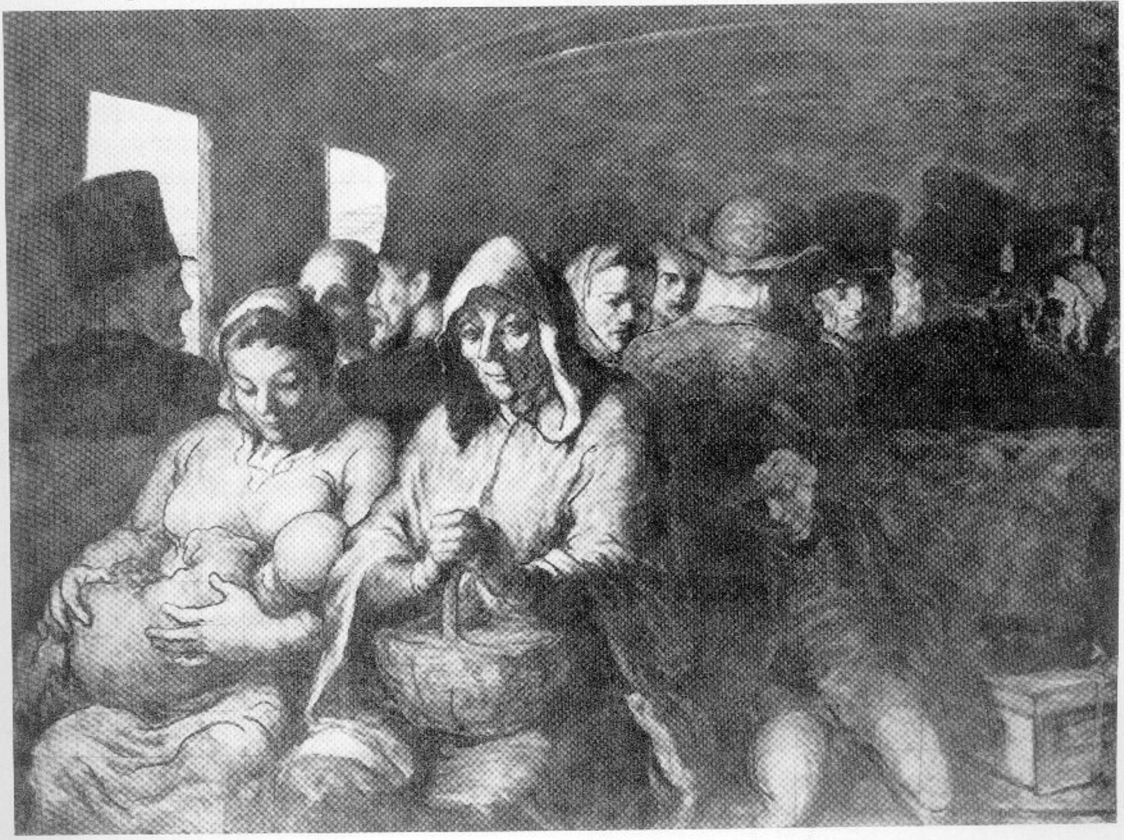
327. Eugène Delacroix. *A Grécia Agonizando nas Ruínas de Missolonghi.* 1827. Óleo sobre tela, 2,12 m × 1,44 m. Museu de Belas Artes, Bordeaux, França



328. Eugène Delacroix. *Frédéric Chopin*. 1838. Tela, 0,45 m×0,38 m. Museu do Louvre, Paris

cartuns. O *Vagão de Terceira Classe* (fig. 329) é uma obra desse tipo. Pintado com muita liberdade, deve ter parecido imaturo e "inacabado" mesmo pelos padrões de Delacroix. Ainda assim, sua força provém dessa mesma liberdade, e por isso Daumier não pode ser rotulado de realista; ele não se preocupa com a superfície tangível da realidade mas com o sentido emotivo que está para além dela. Nesse quadro, ele apreende uma condição humana singularmente moderna, "a multidão solitária" composta de pessoas que nada têm em comum afora o fato de estarem viajando juntas no mesmo vagão de trem. Embora fisicamente juntos, não tomam conhecimento uns dos outros — cada um está sozinho com seus próprios pensamentos. Daumier explora essa condição com uma compreensão de seu caráter e uma am-

329. Honoré Daumier. *Vagão de Terceira Classe*. c. 1862. Óleo sobre tela, 0,66 m×0,90 m. Museu Metropolitano de Arte, Nova York (legado da sra. H. O. Havemeyer, 1929. Coleção H. O. Havemeyer)



plitude de solidariedade humana dignas de Rembrandt, cujos trabalhos admirava. Seu sentimento em relação à dignidade dos pobres faz lembrar também Louis Le Nain (ver fig. 279), que foi recentemente redescoberto pelos críticos franceses.

Millet; Bonheur

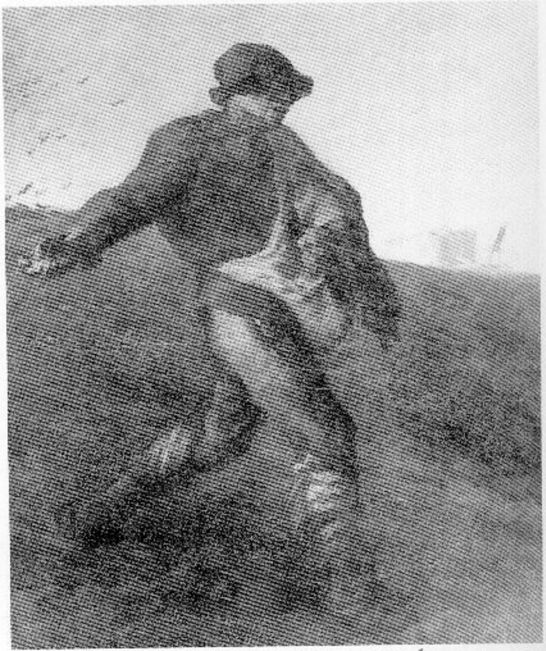
Se o público francês não podia aceitar o estilo pictórico de Daumier "sem hesitação", contudo respondeu favoravelmente a uma versão diluída e simplificada (conquanto poderosa) desse estilo na obra de François Millet. Ele era um dos artistas da Escola de Barbizon, e tinha se estabelecido na aldeia de Barbizon, perto de Paris, para pintar paisagens e cenas da vida rural. *O Semeador*, de sua autoria (fig. 330), reflete a densidade e a liberalidade das formas de Daumier, agora tornadas obscuras na atmosfera enevoada.

A revolução popular de 1848 elevou Millet e a Escola de Barbizon a um lugar proeminente na arte francesa. No mesmo ano, Rosa Bonheur, também uma artista de exteriores, recebeu do governo francês o encargo que a conduziu ao seu primeiro êxito e a ajudou a firmar-se como a maior pintora de animais — e, mais tarde, como a mais famosa artista de sua época. Sua tela *Arando no Nivernais* (fig. 331) foi exibida no ano seguinte, depois de passar todo um inverno fazendo estudos sobre a natureza. O tema é tirado da união harmoniosa do homem com a natureza, um assunto que tinha sido popularizado, entre outras obras, nos romances pastorais de George Sand, a romancista igualmente não convencional.

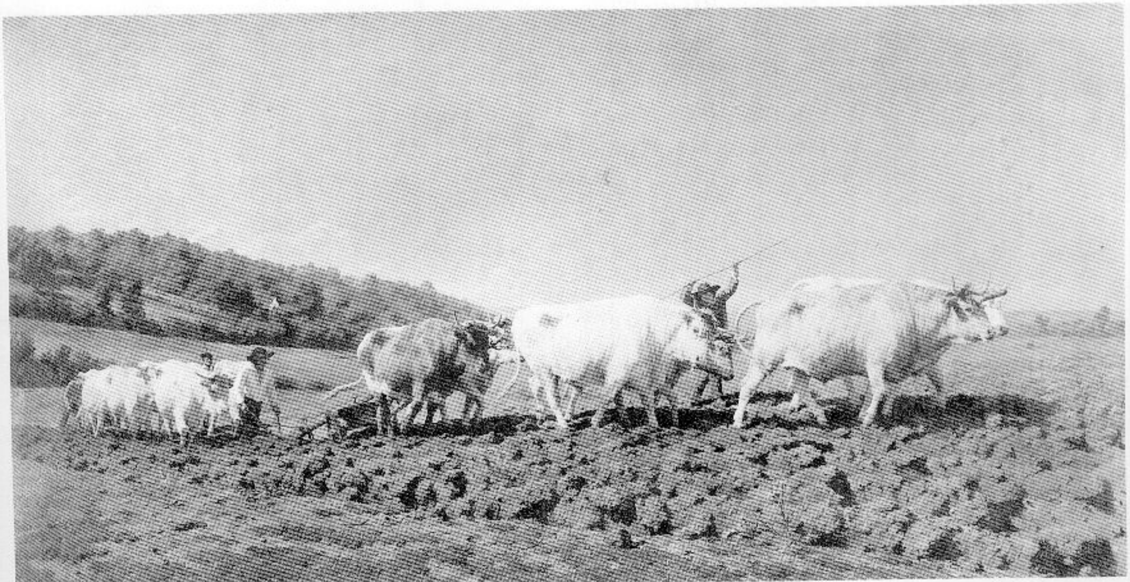
A tela apresenta tanto a reverência de Millet pela vida no campo quanto pela dignidade do trabalho. Porém, o verdadeiro assunto, como em todas as obras de Bonheur, são os animais dentro da paisagem — um assunto que ela representa, aqui, com tamanha precisão que quase se pode sentir o cheiro da terra fértil sob o sol da primavera. Nisso, ela se tornou um dos pontos de partida de um estilo de naturalismo que iria durar por todo o resto do século.

Constable

Foi na paisagem, mais que na pintura narrativa, que o Romantismo atingiu sua expressão mais completa, sobretudo na Inglaterra. Durante o século XVIII, pintura e paisagem eram, em sua maior parte, exercícios imaginativos de acordo com os exemplos nórdicos e italianos, como no *Robert Andrews e Esposa* de Gainsborough (ver fig. 300). John Constable admirava tanto Ruisdael quanto Lorrain, ainda que se opusesse energicamente a quaisquer vôos da imaginação. Ele acreditava que o paisagismo devia ser baseado em fatos observáveis; deveria ter por objetivo "dar forma concreta a uma apreensão pura do efeito natural". Todos os seus quadros mostram paisagens conhecidas do interior da Inglaterra. E, embora pintasse as versões finais em seu estúdio, preparava-as fazendo incontáveis esboços a óleo ao ar livre. Nesses esboços, ele se preocupava menos com o detalhe do que com as qualidades da luz e da atmosfera, tanto que a terra funciona como simples realce para o drama sempre mutável do vento, da luz do sol e das nuvens. O céu, para Constable, era a "tônica, a escala padrão e o principal órgão do sentimento"; ele o estudou com a precisão de um meteorologista,



330. François Millet. *O Semeador*. c. 1850. Óleo sobre tela, 1 m×0,82 m. Museu de Belas Artes, Boston. (Doação de Quincy Adams Shaw por intermédio de Quincy A. Shaw Jr. e sra. Marian Shaw Houghton)



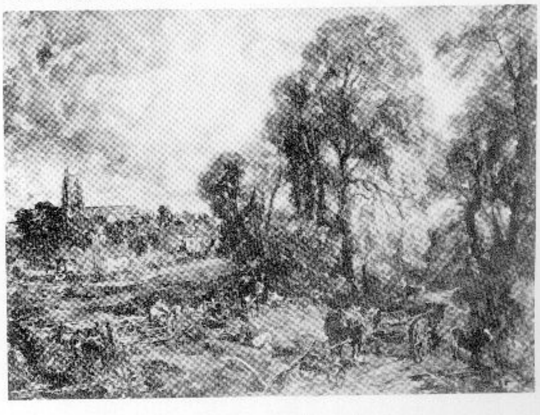
331. Rosa Bonheur. *Arando no Nivernais*. 1849. 1,75 m×2,61 m. Museu Nacional do Castelo de Fontainebleau

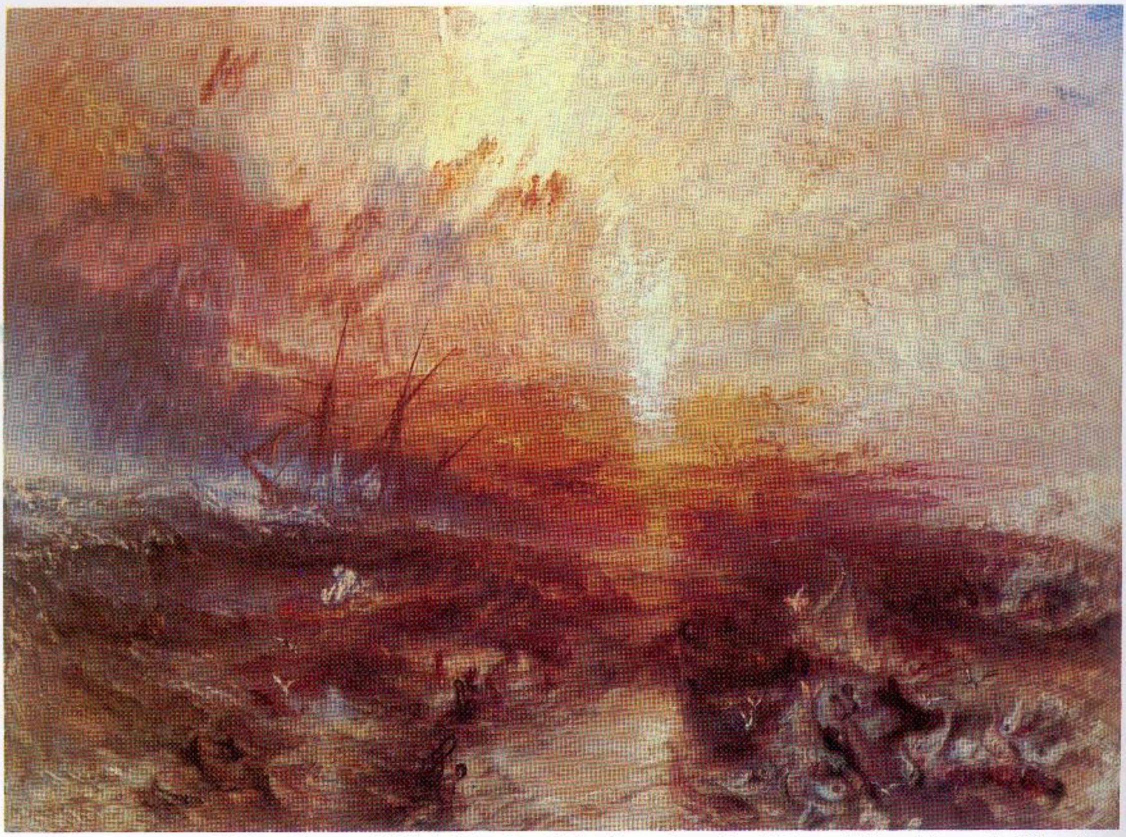
para melhor captar a sua infinita variedade como um espelho daquelas forças impetuosas, tão caras à visão romântica da natureza. Tentando registrar esses efeitos, ele desenvolveu uma técnica de amplitude e liberdade cada vez maiores que explica por que os quadros grandes dos últimos anos de Constable retiveram, cada vez mais, a qualidade de seus esboços a óleo; em *Stoke-by-Nayland* (fig. 332), tanto a terra quanto o céu parecem ter-se tornado "órgãos do sentimento" que pulsam com a sensibilidade poética do artista.

Turner

Nesse ínterim, William Turner atingira o estilo que Constable, desaprovadoramente, mas com exatidão, chamou de "visões etéreas, pintadas em tons vaporosos". Turner também fez muitos estudos a partir da natureza (embora em aquarela, e não a óleo), mas escolheu cenários que satisfizessem o gosto romântico pelo pitoresco e pelo sublime — montanhas, o mar, ou os locais de acontecimentos históricos; em seus quadros grandes ele em geral mudava tão livremente essas paisagens que elas se tornavam quase irreconhecíveis. Muitas delas estão ligadas a temas literários. Quando de sua exibição, Turner costumava acrescentar ao catálogo citações apropriadas de autores antigos ou modernos, ou escreveria, ele mesmo, alguns versos nos quais afirmava estar citando o poema de sua autoria, nunca publicado, "Ilusões da Esperança". Ainda assim, essas telas representam o contrário das pinturas históricas segundo a definição de Poussin: os títulos efetivamente indicam "ações humanas nobres e sérias", mas as figuras minúsculas, perdidas na violência turbulenta da natureza, sugerem a derrota definitiva de qualquer esforço — "as ilusões da esperança". *O Navio Negreiro* (fig. 333), uma das mais espetaculares visões de Turner, mostra como ele transformou suas fontes literárias

332. John Constable. *Stoke-by-Nayland*. 1836. Óleo sobre tela, 1,25 m×1,69 m. Instituto de Arte de Chicago.





333. Joseph Mallord William Turner. *O Navio Negreiro*. 1840. Óleo sobre tela, 0,91 m × 1,22 m. Museu de Belas Artes, Boston

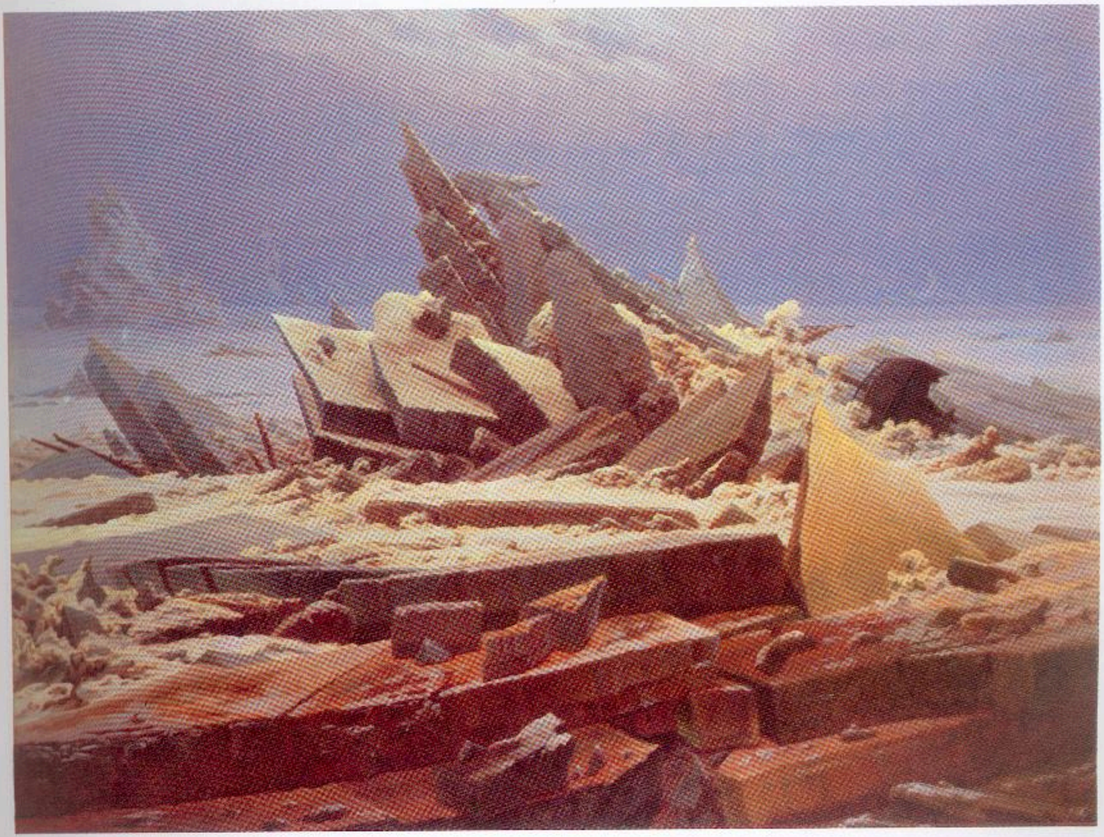
em "bruma tonalizada". Originalmente intitulado *Traficante de Escravos Lançando ao Mar os Mortos e Moribundos — O Furacão Chegando*, o quadro estabelece vários níveis de significação. Em parte, ele se relaciona com um acidente específico sobre o qual Turner tinha lido: quando uma epidemia irrompeu num navio negreiro, o capitão atirou fora sua carga humana porque estava segurado contra a perda de escravos no mar, mas não por doença. Turner pensou também em um trecho da obra *As Estações* de James Thompson, que descreve como: os tubarões seguem um navio negreiro durante um furacão, "atraídos pelo cheiro do aglomerado de pessoas, ou pelo fétido odor de doença e morte". Mas qual a relação entre a atitude do traficante de escravos e o furacão na tela? Os escravos estão sendo atirados ao mar pela ameaça da tempestade (talvez para diminuir o peso do navio)? Seria o furacão a represália da natureza pela cobiça e crueldade do capitão? Entre as muitas tempestades marítimas que Turner pintou, nenhuma se aproxima da atmosfera apocalíptica desta. A catástrofe cósmica parece estar prestes a submergir tudo, não somente o traficante de escravos mas o próprio mar com seus cardumes que parecem estranha e fantasticamente inofensivos. Enquanto ainda sentimos a força da imaginação de Turner, muitos de nós, atualmente, talvez com certa sensação de culpa, apreciemos a "bruma tonalizada" por si mesma, mais do que como um veículo das emoções terríveis que o artista pretendia evocar. Talvez o próprio Turner se perguntasse, às vezes, se essa "bruma tonalizada" atingia o efeito pretendido sobre todos os espectadores. Na *Teoria das Cores* de Goethe, uma obra há pouco traduzida para o inglês, ele poderia ter lido que o amarelo tem "um caráter alegre e levemente excitante", enquanto o laranja-avermelhado sugere "calor e alegria". Será que *O Navio Negrei-*

ro despertaria as emoções desejadas em um observador que não lhe conhecesse o título?

Friedrich

Na Alemanha, como na Inglaterra, a paisagem foi a realização maior da pintura romântica, e as idéias que lhe eram subjacentes possuíam, muitas vezes, uma semelhança impressionante. Quando Caspar David Friedrich, o mais importante dos artistas românticos alemães, pintou *O Oceano Polar* (fig. 334), pode ter tido conhecimento das "Ilusões da Esperança" de Turner, pois em um quadro anterior sobre o mesmo tema, hoje perdido, ele inscrevera sobre o navio esmagado a palavra "esperança". Em todo caso, compartilhou a atitude de Turner em relação ao destino humano. A pintura, como tantas vezes antes, era inspirada por um acontecimento específico que o artista dotava de significação simbólica: um momento perigoso da expedição de William Perry ao Ártico em 1819-20. Pode-se imaginar como Turner teria representado a cena — talvez ela tivesse sido demasiado estática para ele. Mas Friedrich foi atraído por essa imobilidade; ele visualizou as lages de gelo acumuladas como se fossem uma espécie de monumento megalítico à derrota humana, construído pela própria natureza. De uma solidão sem fim, é uma reflexão assustadora sobre a melancolia do próprio artista. Não existe nenhuma sugestão de "bruma tonalizada" — até o ar parece congelado — nem qualquer intervenção subjetiva; olha-se diretamente através da superfície colorida para uma realidade que parece ter sido criada sem a intervenção do pintor. Essa técnica, impessoal e meticulosa, é característica da pintura romântica alemã. Ela deriva dos primeiros neoclássicos — Mengs, Hamilton e Vien — mas os alemães, cuja tradição de pintura barroca era fraca, adotaram-na mais sinceramente do que ingleses ou franceses.

334. Caspar David Friedrich. *O Oceano Polar*. 1824. Óleo sobre tela, 0,98 m × 1,28 m. Galeria de Arte de Hamburgo



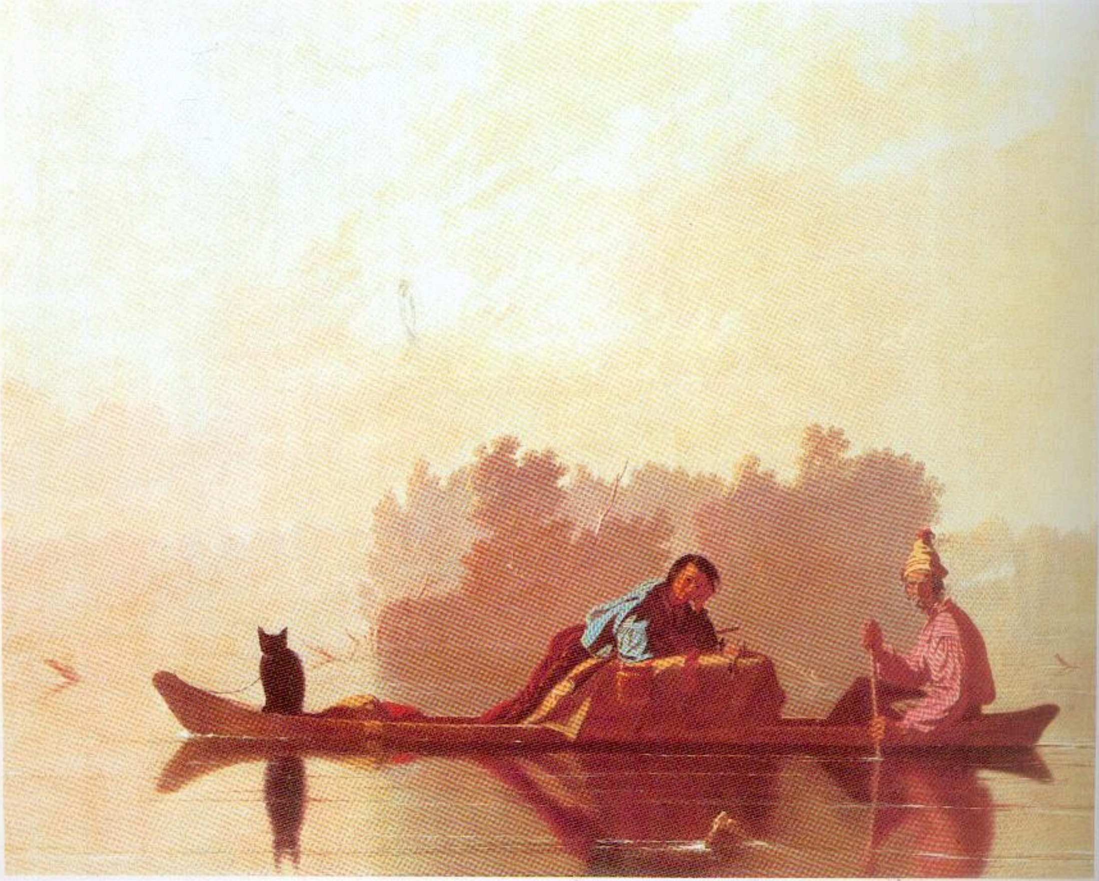
Bingham

O Novo Mundo teve também seus paisagistas românticos, embora muitos norte-americanos estivessem bastante ocupados em estabelecer-se na terra para se preocupar com a poesia dos estados de espírito da natureza. A natureza estava em todo lugar e, embora pudesse ser assustadora, desempenhou um papel especial nos Estados Unidos. Por ter determinado o caráter americano, ou assim se pensava, tornou-se um símbolo da nação. *Negociantes de Peles no Missouri* (fig. 335), de George Caleb Bingham, demonstra essa proximidade à terra. O quadro é tanto uma pintura de paisagem quanto uma pintura de gênero. Está pleno da vastidão e do silêncio dos grandes espaços abertos. Os dois caçadores em sua canoa de tronco de árvore, com uma raposa negra amarrada na proa, deslizando silenciosamente correnteza abaixo no poente enevoado, estão perfeitamente à vontade nesse cenário idílico, levando-nos de imediato a evocar a vida fluvial da infância de Mark Twain, a Tom Sawyer e Huck Finn.

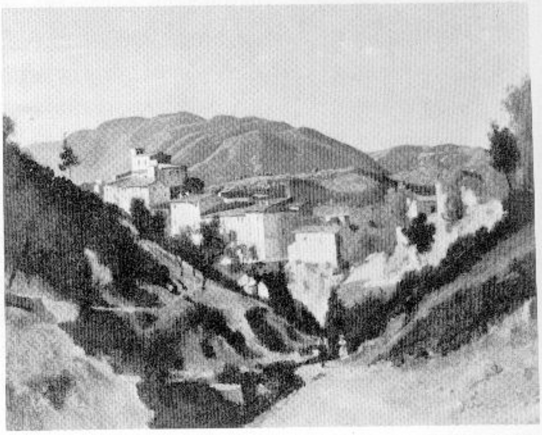
Corot

O paisagismo no Romantismo francês teve muito menor importância do que na arte inglesa. Entretanto, a França produziu um grande paisagista, Camille Corot, cujas primeiras obras ocupam um lugar de destaque no desenvolvimento da moderna pintura de paisagens. Em 1825, Corot foi para a Itália e explorou o campo nas proximidades de Roma, como antes havia feito Claude Lorrain (ver fig. 283). Porém, ele não transformou seus esboços em visões pastorais; aquilo que Lorrain registrou apenas em seus

335. George Caleb Bingham. *Negociantes de Peles no Missouri*. 1845. Tela, 0,73 m × 0,91 m. Museu Metropolitano de Arte, Nova York (Fundação Morris K. Jesup, 1933)



desenhos — o caráter de um lugar determinado em uma determinada hora — Corot apreendeu em pequenas telas feitas naquele mesmo lugar em uma ou duas horas, mantendo intacta, mesmo assim, sua dimensão de quadros. Um exemplo de tais obras é a paisagem de Papigno, uma obscura cidadezinha montanhesa (fig. 336). Em instantaneidade e dimensões, essas pinturas são análogas aos esboços a óleo de Constable, embora provenham de uma tradição diferente. Se a perspectiva que Constable tinha da natureza, enfatizando o céu como "o principal órgão do sentimento", deriva das paisagens holandesas do século XVII, o impulso de Corot pela claridade e estabilidade arquitetônicas lembra Poussin e Lorrain. No entanto, ele também insiste na "verdade do momento" — sua precisão de observação e sua facilidade para apreender qualquer paisagem que o atraísse durante suas excursões, demonstram o mesmo compromisso com a experiência visual direta que encontramos em Constable.



336. Camille Corot. *Papigno.* 1826. Tela, 0,33 m × 0,40 m. Coleção Dr. Fritz Nathan, Zurique

Realismo e Impressionismo

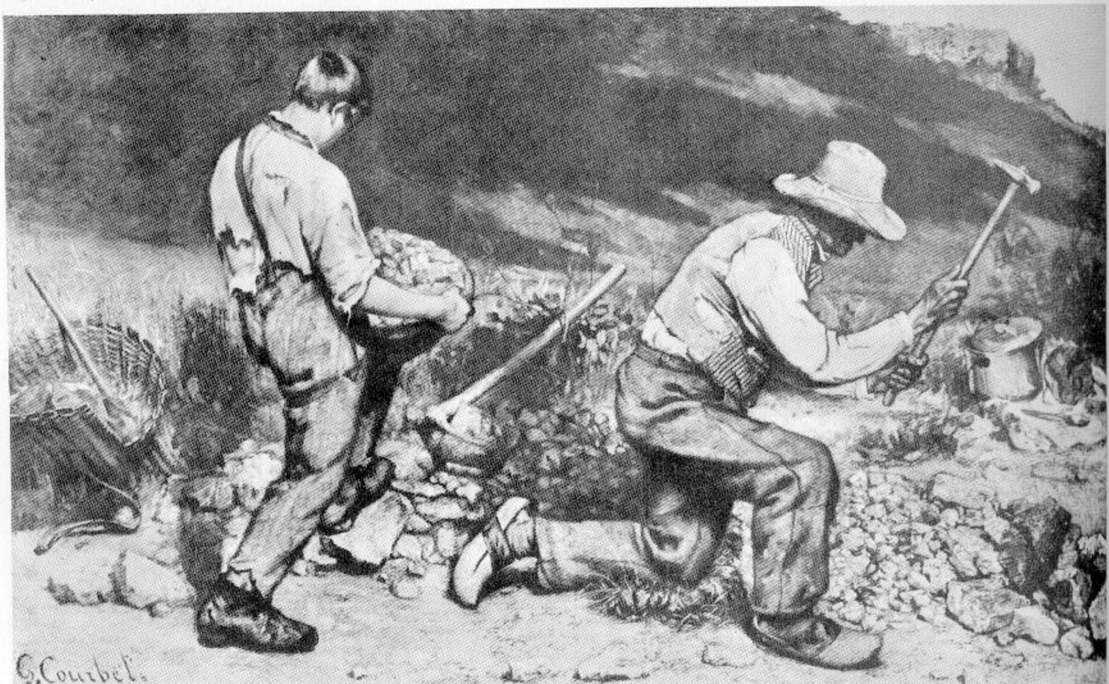
PINTURA

"Será que Júpiter pode sobreviver ao pára-raios?", perguntou Karl Marx, não muito depois da metade do século. O poeta e crítico francês Charles Baudelaire estava se colocando o mesmo problema quando, em 1846, pediu por quadros que expressassem "o heroísmo da vida moderna". Naquele momento, apenas um pintor estava disposto a fazer dessa exigência um credo artístico: o amigo de Baudelaire, Gustave Courbet.

Courbet

Orgulhoso de sua ascendência rural e politicamente socialista, Courbet começara como um romântico neobarroco, mas por volta de 1848, sob o impacto dos levantes revolucionários que então varriam a Europa, chegou à conclusão de que a ênfase romântica sobre o sentimento e sobre a imaginação era simplesmente uma fuga à realidade da época. O artista moderno deve confiar em sua experiência direta; deve ser um realista. ("Não posso pintar um anjo, pois nunca vi nenhum", disse.) Como termo de definição, "realismo" não é muito preciso. Para Courbet, era qualquer coisa aparentada ao "naturalismo" de Caravaggio (ver p. 250). Como admirador de Louis Le Nain e Rembrandt, ele tinha, efetivamente, fortes ligações com a tradição de Caravaggio, e sua obra, como a daquele, era acusada de uma suposta vulgaridade e de falta de conteú-

337. Gustave Courbet. *Os Quebradores de Pedra*. 1849. Óleo sobre tela, 1,60 m×2,59 m. Antiga Galeria de Arte do Estado, Dresden (destruída em 1945)

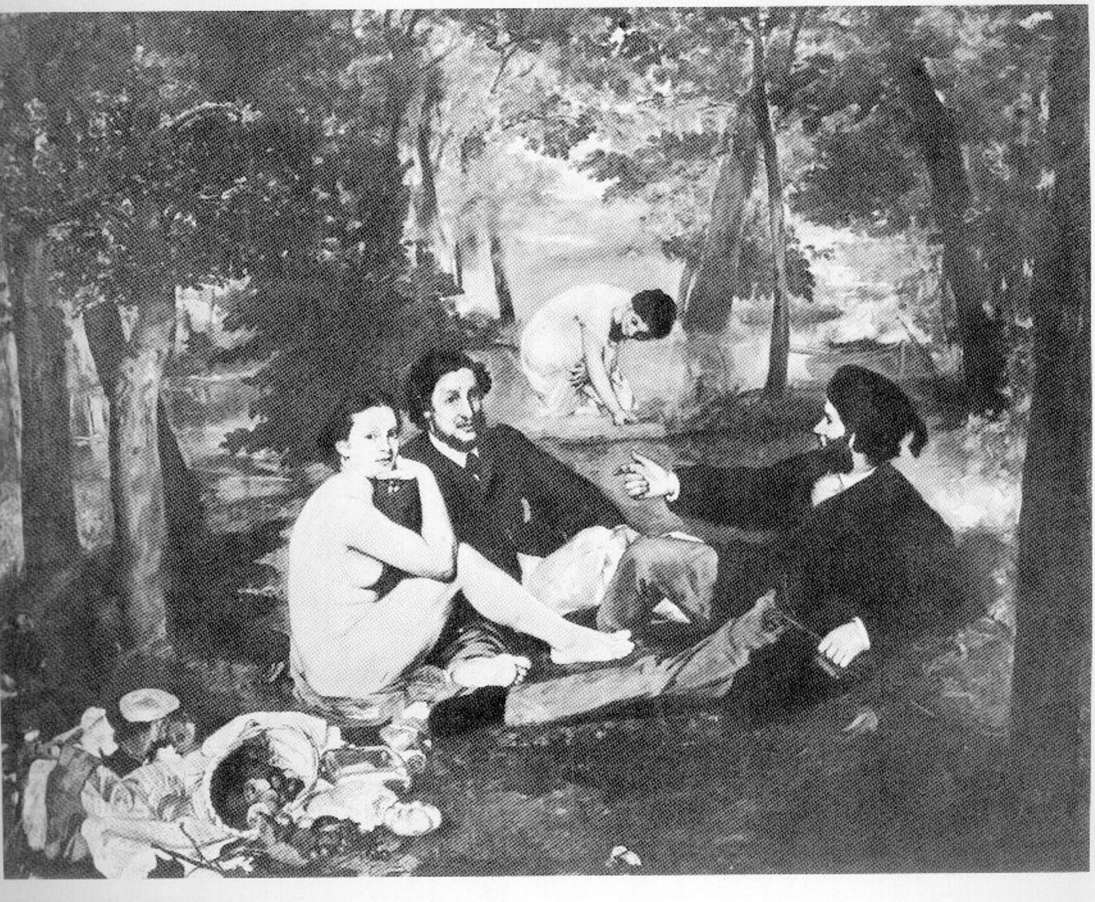


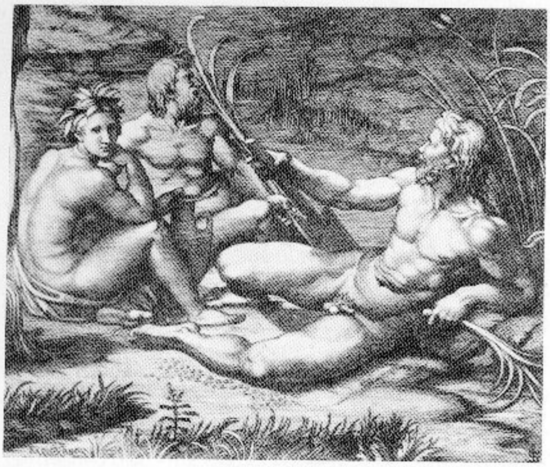
do espiritual. A tempestade precipitou-se em 1849 sobre *Os Quebradores de Pedra* (fig. 337), a primeira tela a concretizar plenamente o Realismo programático de Courbet. Ele vira dois homens trabalhando em uma estrada, e pedira-lhes que posassem para ele em seu estúdio, onde os pintou em tamanho natural, sólida e prosaicamente, sem *pathos* ou sentimentalismo; o rosto do mais jovem está virado, e o do mais velho meio escondido por um chapéu. Contudo, ele não os escolheu ao acaso, pois o contraste de idade é significativo — um é velho demais para um trabalho tão pesado, e o outro é demasiado jovem. Conscientes da dignidade de seu *status* simbólico, eles não se voltam para nós em busca de solidariedade. O amigo de Courbet, o socialista Proudhon, comparou-os a uma parábola dos Evangelhos. O Realismo de Courbet, então, foi mais uma revolução temática que uma revolução de estilo. Contudo, a fúria dos conservadores que o viam como um radical perigoso é compreensível; sua absoluta condenação de todos os assuntos extraídos da religião, mitologia, alegoria e história apenas manifestava o que muitos outros começaram a sentir mas não tinham ousado colocar em palavras.

Manet; Monet; Morisot

A arte de Courbet ajuda-nos a compreender um quadro que chocou o público ainda mais que qualquer um dos seus: *Almoço na Relva* de Edouard Manet (fig. 338), que mostra uma modelo nua, acompanhada por dois cavalheiros com sobrecasacas. Manet foi o primeiro a apreender toda a importância de Courbet — o *Almoço* é, entre outras coisas, um tributo ao artista mais velho. Os mestres do Renascimento freqüentemente justapunham figuras nuas e vestidas em cenários ao ar livre, mas quando Manet assim fez

338. Edouard Manet. *Almoço na Relva*. 1863. Óleo sobre tela, 2,13 m×2,69 m. Museu d'Orsay, Paris



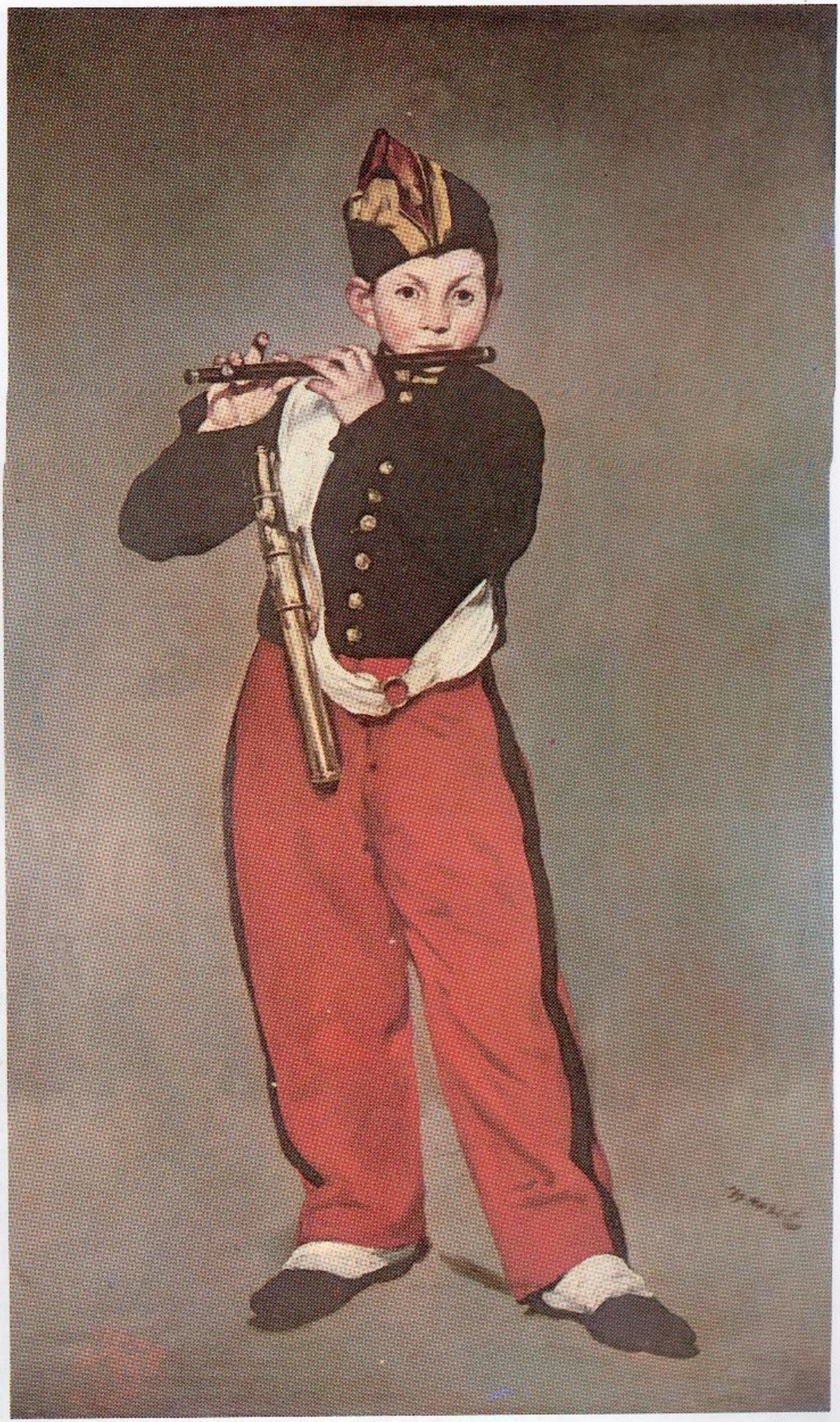


339. Marcantonio Raimondi, baseado em Rafael. *O Julgamento de Páris* (detalhe). c. 1520. Gravura. Museu Metropolitano de Arte, Nova York

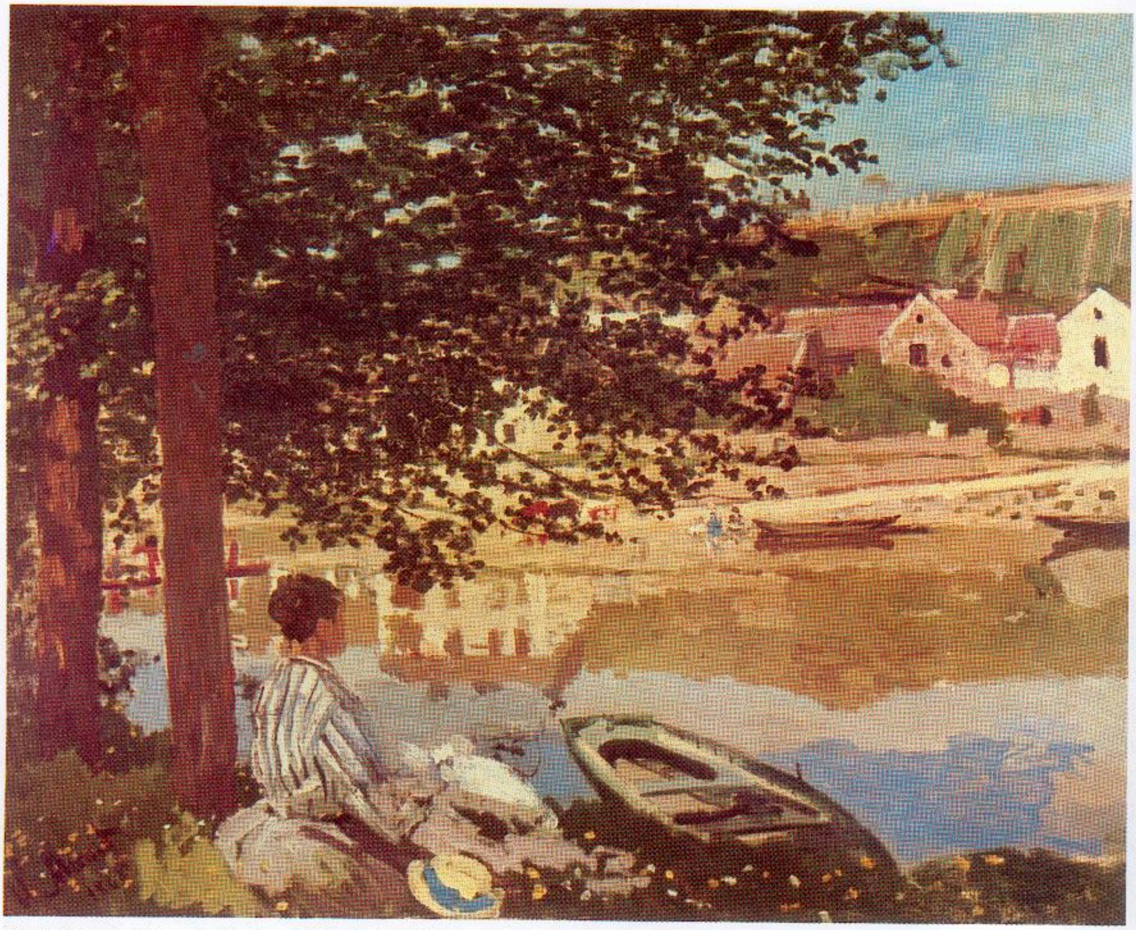
causou um escândalo, uma vez que seu quadro não sugeria nenhuma significação "superior". Entretanto, o grupo está numa pose tão formal que não é possível que Manet tivesse pretendido representar um fato real. Na verdade, as figuras principais foram tomadas de empréstimo a uma gravura baseada numa pintura de Raphael (fig. 339). Talvez o significado da tela esteja nessa negação da plausibilidade, pois a cena não se adapta nem ao plano da experiência cotidiana nem ao da alegoria. O *Almoço* é um manifesto de liberdade artística, afirmando o privilégio do pintor de combinar quaisquer elementos que lhe agrade, visando apenas ao efeito estético. A nudez do modelo é "explicada" pelo contraste entre os tons quentes e cremosos de sua carne e o frio preto e cinza do traje dos homens. Ou, de outro modo, o *Almoço* diz-nos que o universo da pintura tem uma lógica interna distinta da lógica da realidade familiar e que o principal compromisso do pintor diz respeito a uma tela, e não ao mundo exterior. Aqui começa uma atitude que mais tarde iria tornar-se um pomo da discórdia sob o *slogan* "arte pela arte" (ver p. 336). O próprio Manet não gostava de controvérsia, mas sua obra atesta a devoção que, durante toda sua vida, teve pela "pintura pura" — pela crença de que as pinceladas e as camadas de tinta, mais que as coisas que representam, são a primeira realidade do artista. Entre os antigos mestres, ele descobriu que Hals, Velázquez e Goya estiveram próximos desse ideal. Admirava sua técnica liberal e aberta, a preocupação com a luz e os valores da cor. Muitas de suas telas, em verdade "pinturas de pinturas" — traduzem em termos modernos aquelas obras antigas que particularmente o desafiavam. Contudo, ele sempre filtrou o conteúdo expressivo ou simbólico de seus modelos, a fim de que a atenção do espectador não se desviasse da estrutura pictórica em si. Seus quadros denotam uma reticência emocional que poderia ser facilmente confundida com vacuidade, a menos que compreendamos sua finalidade.

Dizem que Courbet afirmou que os quadros de Manet tinham tanto relevo quanto cartas de baralho. Olhando para *O Tocador de Pífaro* (fig. 340) pode-se entender o que queria dizer. Realizado três anos depois do *Almoço*, é uma pintura sem sombras (existem algumas, mas é necessário um verdadeiro esforço para encontrá-las), quase nenhum modelado e nenhuma profundidade. A figura parece tridimensional apenas porque seu contorno representa as formas através de uma redução realista em perspectiva; por outro lado, Manet fugiu de todos os métodos legados desde o tempo de Giotto para transformar uma superfície plana em espaço pictórico. O fundo cinzento parece tão próximo a nós quanto a figura, e de uma solidez igual; se o tocador de pífaro saísse do quadro, deixaria um buraco, como o recorte de um estêncil. Nesse quadro, então, a própria tela não é mais uma "janela", mas sim uma superfície plana constituída de manchas de cor. Recordando, compreendemos que as características revolucionárias da arte de Manet já aparecem, menos claramente, no *Almoço*; as três figuras principais formam uma unidade, quase tão destituídas de sombras e semelhantes a um estêncil quanto o tocador de pífaro. Elas sentir-se-iam mais à vontade numa tela plana do que no cenário paisagístico à maneira de Courbet em que se encontram.

O que teria levado a essa "revolução da mancha de cor"? Não sabemos, e o próprio Manet certamente não o explicou *a priori*. Talvez tivesse sido levado a criar o novo estilo pelo desafio da fotografia. O "pincel da natureza" tinha reivindicado a verdade objetiva da perspectiva renas-



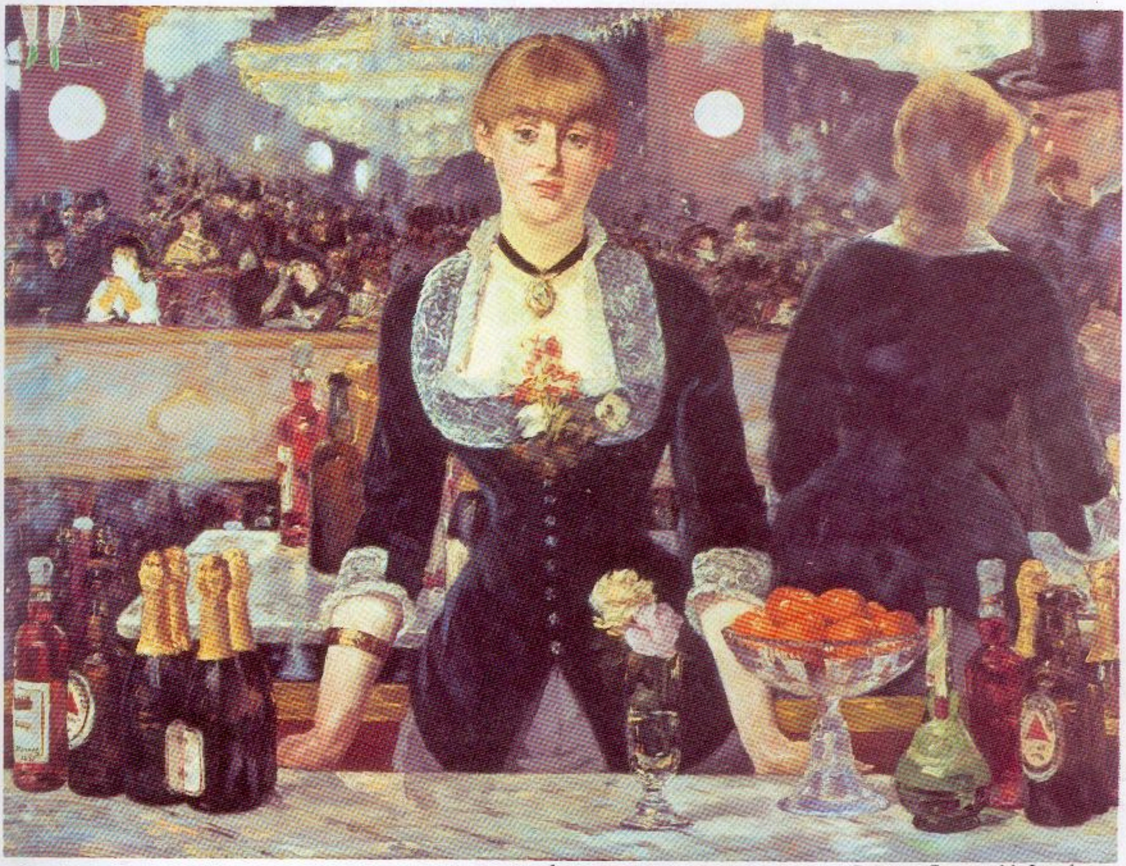
340. Edouard Manet. *O Tocador de Pífaro.* 1866. Óleo sobre tela, 1,60 m×0,97 m. Museu d'Orsay, Paris



341. Claude Monet. *O Rio*. 1868. Tela, 0,81 m×1 m. Instituto de Arte de Chicago (Coleção Potter Palmer)

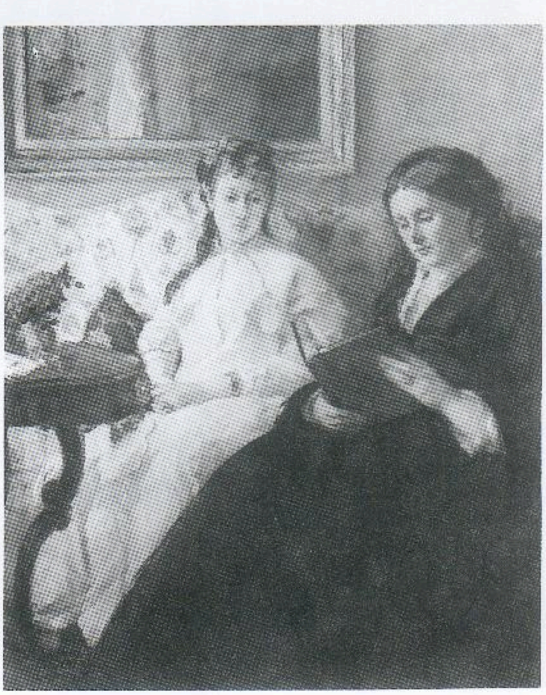
centista (ver fig. 195), mas também estabelecera um padrão de exatidão representativa com que nenhuma imagem criada pela mão poderia revitalizar. A pintura precisava ser salva da competição com a câmara. Isso Manet realizou insistindo no fato de que uma tela pintada é, acima de tudo, uma superfície recoberta de pigmentos — que devemos olhar *para* ela, não *através* dela. Ao contrário de Courbet, não nomeou o estilo por ele criado; quando seus seguidores começaram a chamar-se de impressionistas, ele recusou a aceitar o termo para sua própria obra. A palavra foi cunhada em 1874, depois de um crítico hostil ter olhado para um quadro intitulado *Impressão: Amanhecer* de Claude Monet — e, certamente, se adapta melhor a Monet do que a Manet. Monet adotara o conceito de pintura de Manet e o aplicara em paisagens realizadas ao ar livre, tal como *O Rio* (fig. 341). Ela é inundada por uma luz do sol tão clara que os críticos conservadores afirmavam que ela fazia-lhes doer os olhos. Nessa vibrante rede de manchas de cor, os reflexos na água são tão "reais" quanto as margens do rio Sena. Ainda mais que *O Tocador de Pífaro*, a pintura de Manet, é uma "carta de baralho"; não fosse pela mulher e o bote em primeiro plano, o quadro poderia ser pendurado de cabeça para baixo com pouquíssima diferença de efeito. Essa coerência interna coloca *O Rio* à parte das primeiras "impressões", tal como o *Papigno* de Corot (ver fig. 336), ainda que ambos compartilhem da mesma imediaticidade instantânea e da mesma vivacidade de percepção.

O austero e comedido Manet demorou mais a assumir essas qualidades; aparecem em sua obra só depois do início de 1870, sob a influência de



342. Edouard Manet. *Um Bar no Folies Bergère.* 1881-82. Óleo sobre tela, 0,94 m × 1,30 m. Coleção Courtauld, Londres

343. Berthe Morisot. *A Irmã da Artista, Edma, e a Mãe.* 1869-70. Tela, 1 m × 0,81 m. Galeria Nacional de Arte, Washington, D.C. (Coleção Chester Dale)



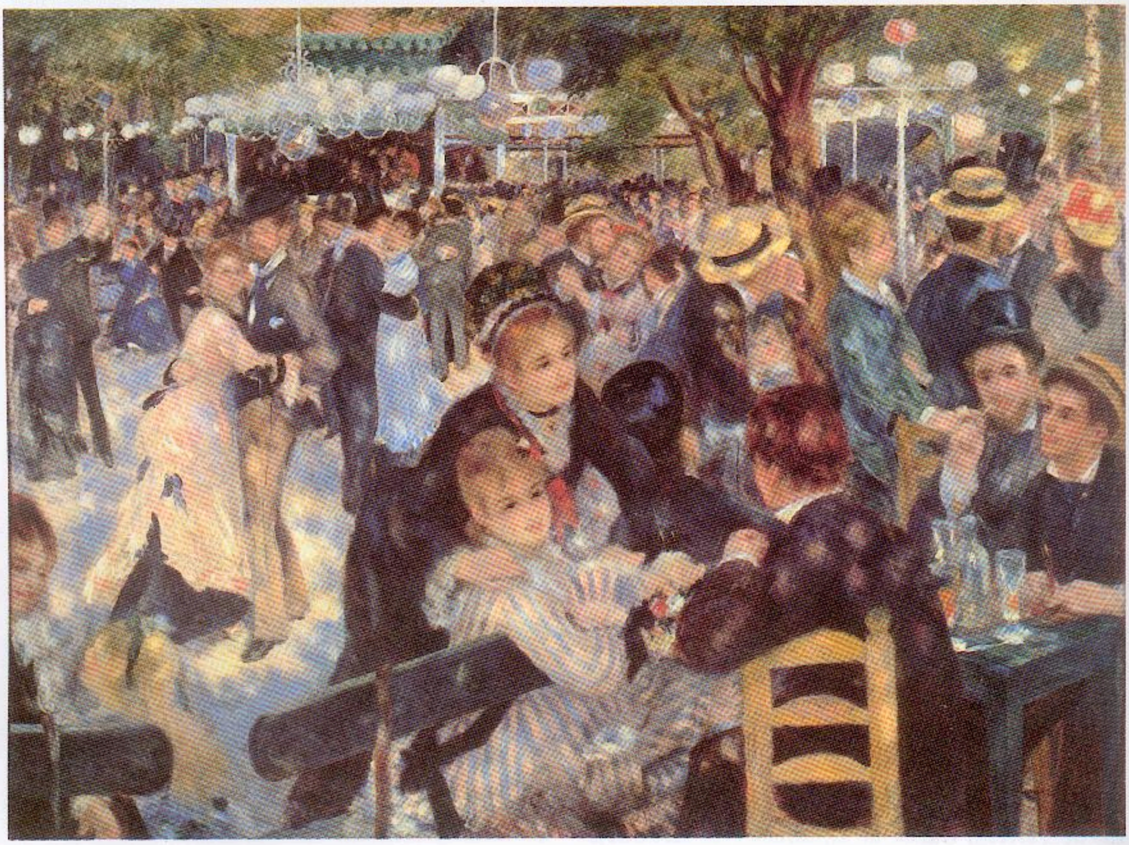
Monet. O último quadro principal de Manet, *Um Bar no Folies Bergère*, de 1881-82 (fig. 342), mostra uma figura solitária tão calma — e tão firmemente enquadrada dentro do retângulo da tela — quanto o tocador de pífaro, mas o pano de fundo não é mais neutro. Uma imagem de espelho, imensa e pouco iluminada, reflete agora todo o interior da casa noturna, mas despoja-a de realidade tridimensional. (O espelho, próximo às costas da garçonete, ocupa quatro quintos do quadro.) A atitude da garçonete, indiferente e com um ar de tristeza, contrasta dolorosamente com a alegria fulgurante de seu cenário, do qual não pode compartilhar. Por toda sua urbanidade, o espírito da tela lembra-nos estranhamente o *Vagão de Terceira Classe* de Daumier (ver fig. 329).

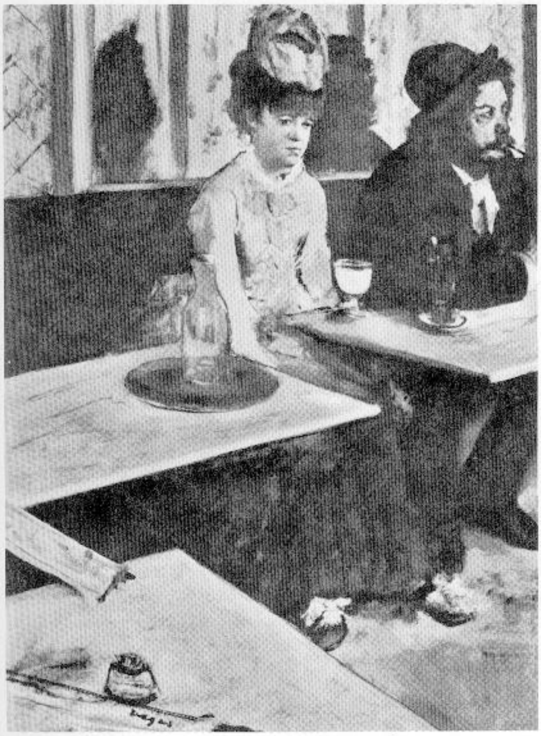
Uma introspecção semelhante é encontrada no retrato de sua mãe e de sua irmã, de Berthe Morisot, que se concentrou em imagens de membros da família (fig. 343). Foi pintado um ano depois de ela ter conhecido Manet (com cujo irmão casou-se). Na verdade, ele refez parcialmente o vestido preto da mãe, mas o quadro continua sendo uma criação de Morisot. A cena é enganadora em sua tranqüilidade. A aura de sutil alienação nada tem em comum com sua obra inicial. Aqui, não é o heroísmo, mas o *pathos* da vida moderna que é revelado, ainda assim com a delicadeza de sentimento que é característica da arte de Morisot.

Renoir; Degas; a fase final de Monet

Cenas do mundo do entretenimento — salões de baile, cafés, concertos, o teatro — eram os assuntos preferidos pelos pintores impressionistas. Auguste Renoir, outro importante membro do grupo, preencheu seu mundo com a *joie de vivre* de um temperamento singularmente alegre. Os casais enamorados no *Le Moulin de la Galette* (fig. 344), sob uma mescla de luz do sol e penumbra, irradiam um calor humano que é absolutamente encantador, ainda que o artista não nos permita mais do que um rápido relance de cada um deles. Nosso papel é igual ao do andarilho casual que, enquanto passa, capta com o olhar este ou aquele fragmento de vida. Em contraste, Edgar Degas faz-nos olhar firmemente para o casal desencantado em sua cena do café (fig. 345), mas, por assim dizer, de soslaio. A concepção desse quadro, à primeira vista, parece tão improvisada quanto um instantâneo; no entanto, quanto mais olhamos, mais compreendemos que tudo foi feito para ajustar-se num todo harmonioso — que o ziguezague de mesas vazias entre nós e o infeliz casal realça a solidão meditativa deste último. Composições tão audaciosamente calculadas quanto essa afastam Degas de seus colegas im-

344. Auguste Renoir. *Le Moulin de la Galette*. 1876. Óleo sobre tela, 1,30 m × 1,75 m. Museu d'Orsay, Paris

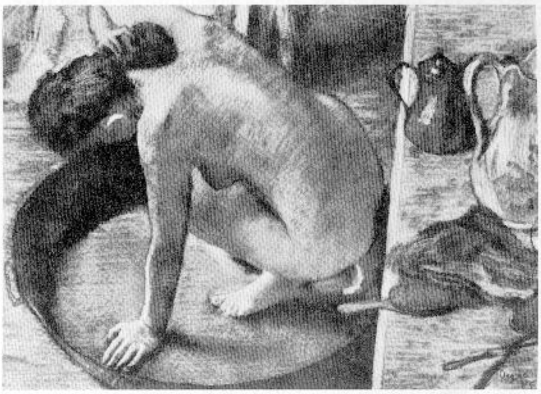




345. Edgar Degas. *O Absinto.* 1876. Óleo sobre tela, 0,91 m × 0,68 m. Museu d'Orsay, Paris

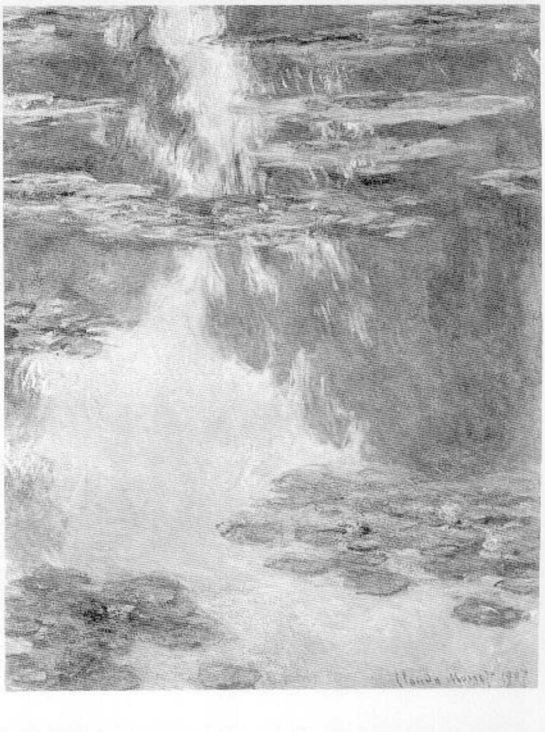
pressionistas. Aristocrata rico de nascimento, tinha feito seu aprendizado na tradição de Ingres, a quem admirava muito. Como Ingres, era um magistral retratista, embora só retratasse amigos e parentes, pessoas com as quais tinha ligações sentimentais. Seu profundo senso do caráter humano confere significado mesmo a cenas aparentemente casuais, como a da figura 345. Dez anos mais tarde, Degas volta a nos apresentar uma composição oblíqua em *A Bacia* (fig. 346), mas agora o desenho tornou-se mais rígido, quase geométrico: a banheira e a mulher agachada, ambas vigorosamente delineadas, formam um círculo dentro de um quadrado, e o resto do formato retangular é preenchido por uma prateleira tão acentuadamente inclinada que quase compartilha o plano do quadro; ainda nessa prateleira, Degas colocou dois jarros (observe-se como a curva do menor se ajusta à alça do outro!) que nem parecem estar em perspectiva. Aqui, a tensão entre bidimensionalidade e tridimensionalidade, superfície e profundidade, aproximam-se do ponto de ruptura.

A Bacia só é impressionista em suas cores trêmulantes e luminosas. Suas outras qualidades são mais características da década de 1880, a primeira década pós-impressionista, quando muitos artistas mostraram um renovado interesse por problemas formais (ver o capítulo seguinte). Entre as maiores figuras do movimento, apenas Monet permaneceu fiel à visão impressionista da natureza. Por volta de 1890, ele começou a pintar quadros em série, mostrando o mesmo objeto sob



346. Edgar Degas. *A Bacia.* 1886. Pastel, 0,59 m × 0,82 m. Museu d'Orsay, Paris

347. Claude Monet. *Nenúfares, Giverny.* 1907. Óleo sobre tela, 0,92 m × 0,73 m. Coleção Jocelyn Walker, Londres

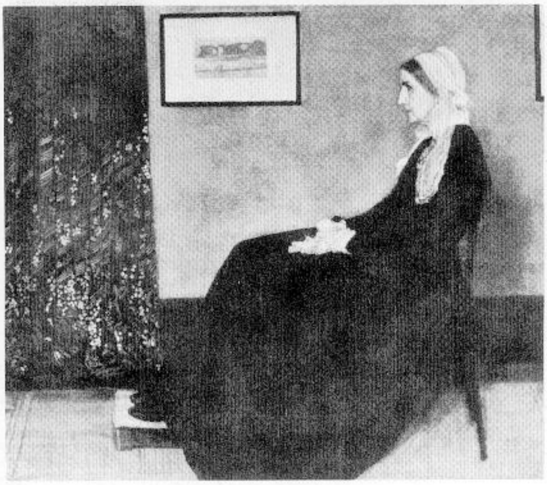


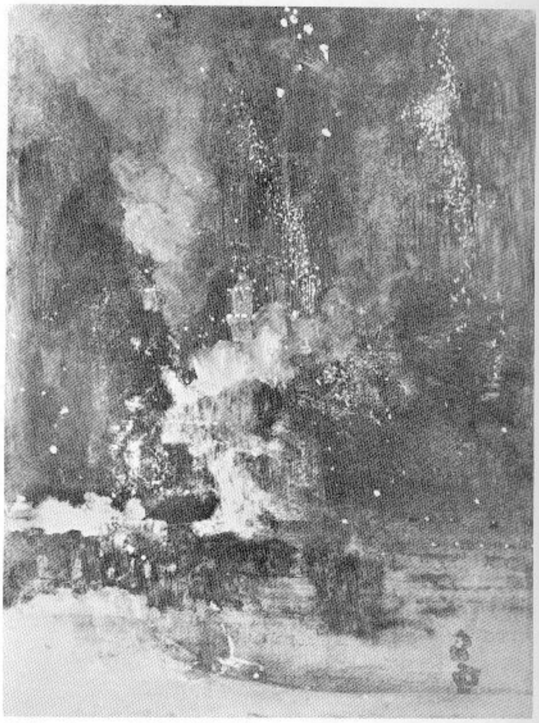
condições diferentes de luz e ambiente. Esses tendiam, cada vez mais, a assemelhar-se às "visões graciosas, pintadas em tons vaporosos" de Turner, à medida que Monet se concentrava em efeitos de luz colorida (ele tinha visitado Londres e conhecia a obra de Turner). Porém Monet nunca se aventurou pela fantasia subjetiva, nem abandonou a abordagem básica de sua obra inicial. *Nenúfares, Giverny* (fig. 347), de sua autoria, é um desdobramento consistente de *O Rio,* após um intervalo de quase quarenta anos. A superfície do lago ocupa agora a tela inteira, de modo que o efeito de um quadro etéreo é maior do que nunca; o estilo do artista tem uma variedade maior e um ritmo mais pessoal; o tema, entretanto, ainda é a sempre fascinante interação de reflexo e realidade.

Whistler

Em seus últimos anos, Courbet desfrutou de uma influência e de uma fama consideráveis; os impressionistas demoraram um pouco mais para obter reconhecimento internacional. Os norte-americanos estiveram entre seus primeiros patronos, respondendo mais prontamente do que os europeus ao novo estilo. Num período em que nenhum museu francês os acolheria, as obras impressionistas entraram para as coleções públicas nos Estados Unidos, e pintores norte-americanos estiveram entre os primeiros seguidores de Manet e seu grupo. James McNeill Whistler, que a partir de 1859 se estabelecera em Londres para o resto de sua vida, estava em estreito contato com o movimento impressionista em ascensão na França durante a década de 1860. Seu quadro mais conhecido, *Composição em Preto e Cinza: A Mãe do Artista* (fig. 348), reflete a influência de Manet em sua ênfase nas áreas planas. O fato de ter chegado à fama como um símbolo do "culto à mãe" de nossos últimos tempos é um paradoxo da psicologia popular que teria deixado Whistler consternado; ele queria que a tela fosse apreciada somente por suas qualidades formais. Sendo um arguto e mordaz defensor da "arte pela arte", ele achava suas pinturas análogas às peças musicais, chamando-as muitas vezes de "sinfonias" ou "noturnos". Dentre esses, o mais audacioso é *Noturno em Preto e Dourado: A Queda do Foguete* (fig. 349); não fosse o subtítulo explicativo, seria muito difícil saber de que se trata. Nenhum francês tivera ainda a ousadia

348. James McNeill Whistler. *Composição em Preto e Cinza: A Mãe do Artista.* 1871. 1,44 m × 1,63 m. Museu d'Orsay, Paris



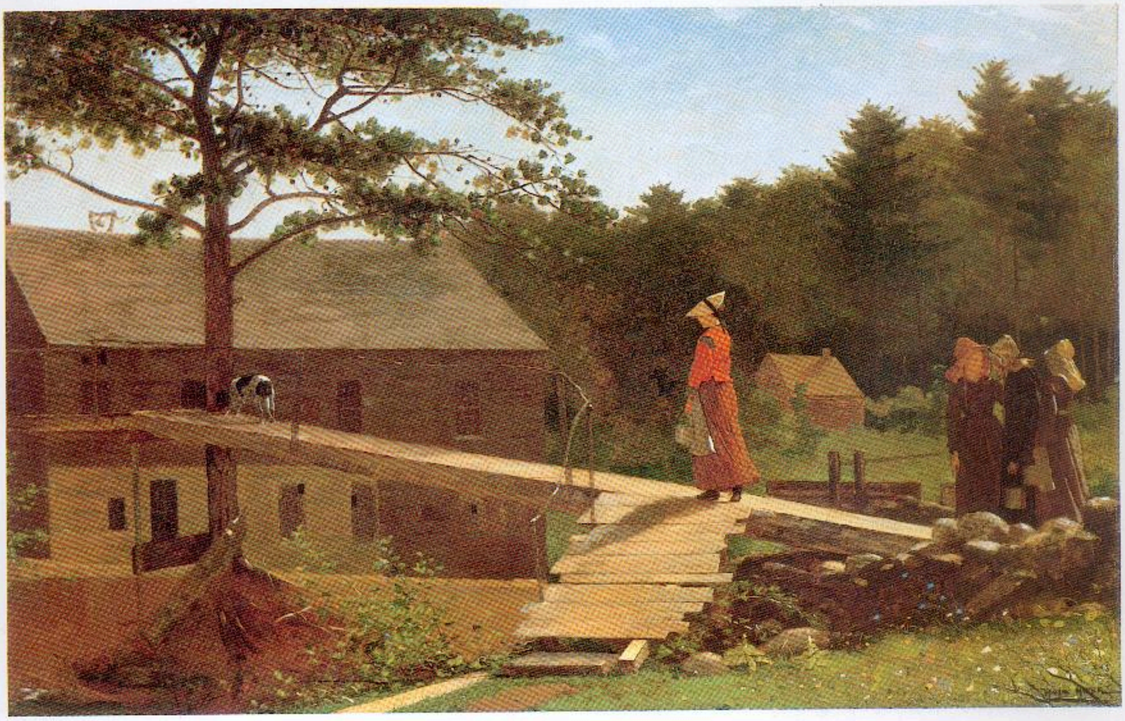


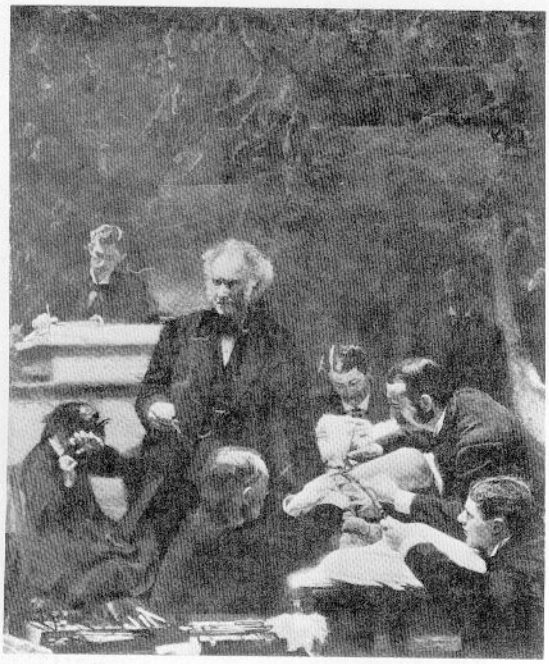
349. James McNeill Whistler. *Noturno em Preto e Dourado: A Queda do Foguete.* c. 1874. Óleo sobre painel, 0,60 m × 0,47 m. Instituto de Arte de Detroit de produzir um quadro tão "não-representacional", que tanto nos faz lembrar os "tons vaporosos" de Turner (ver fig. 333). Foi esse quadro, mais que qualquer outro, que levou o crítico britânico John Ruskin a acusar Whistler de "jogar um pote de tinta na cara do público". Já que Ruskin louvara grandemente o *Navio Negreiro* de Turner, pode parecer que, na verdade, ele não gostara exatamente dos "tons vaporosos" em si, mas sim do sentimento romântico neles contido. Durante as acusações e revides que se seguiram, Whistler fez uma afirmação de seus objetivos, em palavras que se ajustam de forma especial à tela *A Queda do Foguete*: "Em minha obra, eu talvez tenha desejado somente indicar um interesse artístico, despojando o quadro de quaisquer interesses extrínsecos... Trata-se, antes de mais nada, de uma combinação de traço, forma e cor, da qual utilizo qualquer incidente que possa acarretar um resultado simétrico." A última frase é particularmente significativa, já que Whistler reconhece que, utilizando efeitos casuais, não procura semelhanças, mas sim uma harmonia puramente formal. Sua afirmação soa como uma profecia da moderna pintura abstrata norte-americana (ver fig. 407).

Homer; Eakins

Winslow Homer, o talentoso contemporâneo de Whistler nos Estados Unidos, também foi para Paris quando jovem, mas voltou muito cedo para poder receber todo o impacto do Impressionismo. Foi repórter pictórico durante toda a Guerra Civil, e continuou fazendo ilustrações para revistas até 1875. Ainda assim, realizou seus mais notáveis quadros durante os anos da década de 1860. Uma obra característica é *O Sino da Manhã* (fig. 350); a pura suavidade da cena iluminada pelo sol poderia ser chamada de "pré-impressionista" — a meio caminho entre Corot e Monet (comparar com figs. 336 e 341). O quadro, no entanto, também apresenta uma composição de extraordinária sutileza: o cachorro, a menina no centro e as pessoas à direita transformam a trilha em uma gangorra, com sua inclinação superior equilibrada pelo traço descendente das copas das árvores. Thomas Eakins foi de Filadélfia

350. Winslow Homer. *O Sino da Manhã*. c. 1866. Tela, 0,61 m × 0,96 m. Galeria de Arte da Universidade de Yale, New Haven, Connecticut (Coleção Stephen C. Clark)





351. Thomas Eakins. *A Clínica Gross.* 1875. Óleo sobre tela, 2,44 m × 1,98 m. Escola de Medicina Jefferson, Filadélfia

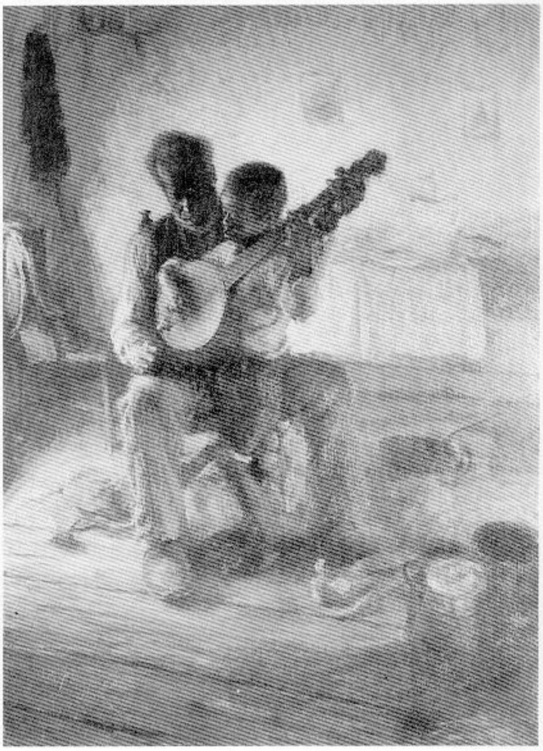
para Paris mais ou menos na mesma época em que Homer pintou *O Sino da Manhã*; voltou, quatro anos depois, decisivamente impressionado com Courbet, Manet e Velázquez. Elementos desses três artistas estão combinados em *A Clínica Gross* (fig. 351), o mais grandioso quadro da pintura norte-americana do século XIX. De um poderoso realismo, a tela é uma visão, em tamanho natural, de um processo operatório que não oculta nenhum de seus pormenores repulsivos. Os críticos conservadores denunciaram-no como uma "degradação da arte", mas, para nós, trata-se de uma esplêndida concretização da exigência de Baudelaire por quadros que expressassem o heroísmo da vida moderna.

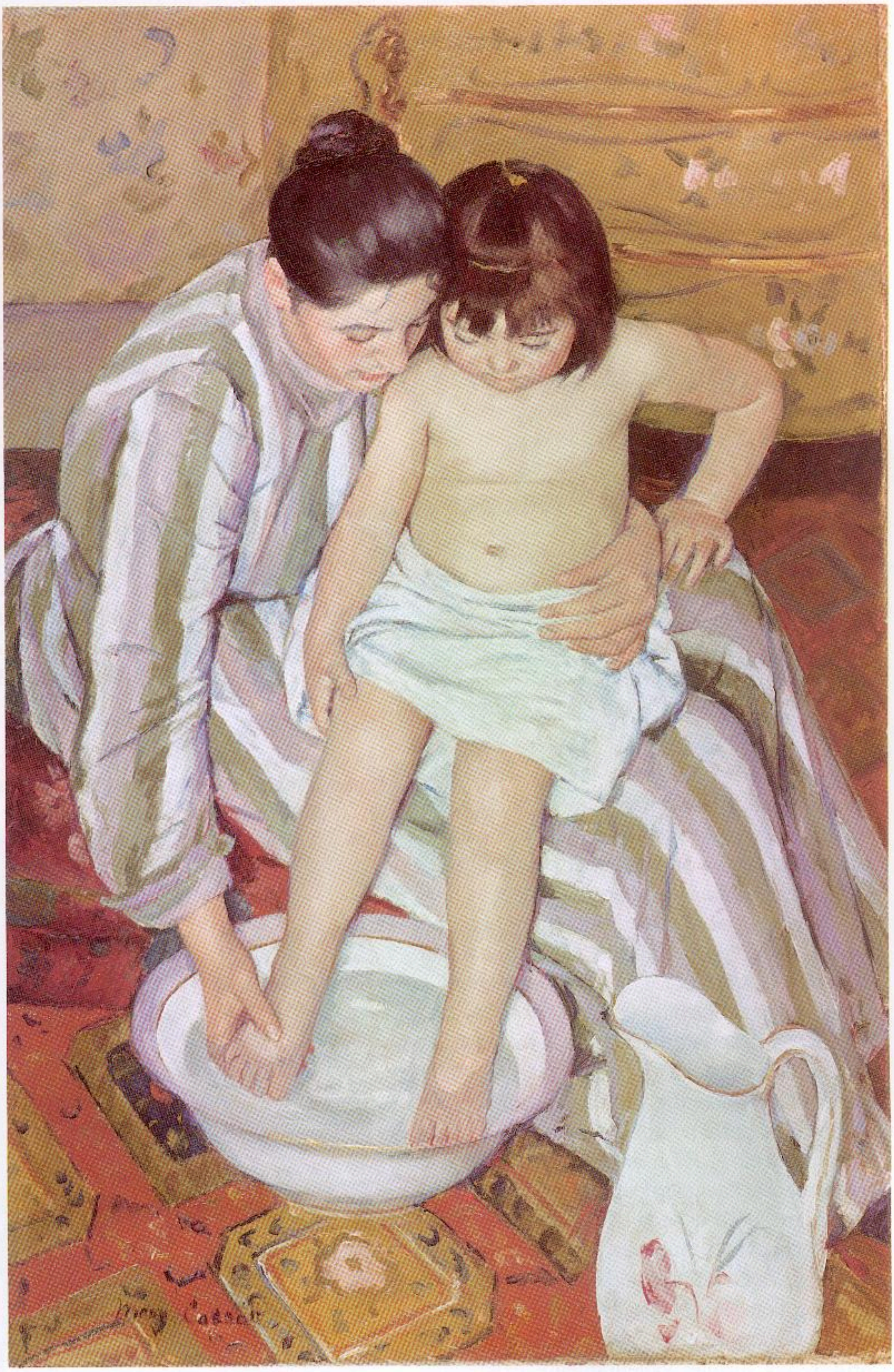
Tanner; Cassatt

Eakins incentivou mulheres e negros a estudar arte seriamente, num período em que as carreiras profissionais estavam fechadas para ambos. Antes da Emancipação, nenhuma oportunidade de entrar para as artes havia sido oferecida aos negros norte-americanos, e depois da Guerra Civil a situação melhorou apenas em parte. Em grande parte devido ao brilhante trabalho desenvolvido por Atkins, Filadélfia tornou-se o centro mais importante das minorias artísticas nos Estados Unidos, embora tivessem que lutar para superar as barreiras tradicionais. Henry O. Tanner, o primeiro pintor negro importante, estudou com Eakins no início da década de 1880. Sua obra-prima, *A Aula de Banjo* (fig. 352), pintada depois de sua mudança definitiva para Paris, traz a marca inconfundível de Eakins: evitando a sentimentalidade muito comum nos temas semelhantes abordados por outros pintores norte-americanos, a cena é elaborada com um realismo cheio de luz e, como é o caso de *A Clínica Gross*, baseado na experiência pessoal.

O aprendizado inicial de Mary Cassatt na Filadélfia foi muito parecido com o de Eakins, mas, assim como Tanner, ela preferiu estabelecer-se em Paris, onde juntou-se aos impressionistas em 1877. Embora sua família fosse contrária à sua vocação, ela conseguiu dar continuidade à sua carreira artística numa época em que tal coisa era encarada com maus olhos enquanto ocupação fe-

352. Henry O. Tanner. *A Aula de Banjo.* c. 1893. Óleo sobre tela. Museu da Universidade de Hampton, Virgínia





353. Mary Cassatt. *O Banho.* c. 1891. Óleo sobre tela, 1 m×0,66 m. Instituto de Arte de Chicago (Coleção Robert A. Woller) minina, só o conseguindo, na verdade, por ser economicamente independente (da mesma forma que Berthe Morisot, outro membro do grupo). Uma incansável defensora dos impressionistas, Cassatt foi de grande utilidade para a rápida aceitação de seus quadros nos Estados Unidos, devido aos seus contatos sociais com ricos colecionadores particulares. Embora nunca tenha se casado, a maternidade forneceu-lhe o material temático e o centro formal da maior parte de sua obra, que atingiu sua maturidade por volta de 1890. Em sua perspectiva oblíqua, seu cromatismo simplificado e composição em camadas uniformes e contínuas de tinta, *O Banho* (fig. 353) reflete a dívida de Cassatt para com seus colegas Degas (ver fig. 346) e Manet (ver fig. 340), bem como seus estudos das gravuras japonesas. Essas influências, entretanto, foram assimiladas de uma maneira individual e extremamente bem realizada, o que faz dela o artista mais importante do Impressionismo norte-americano.

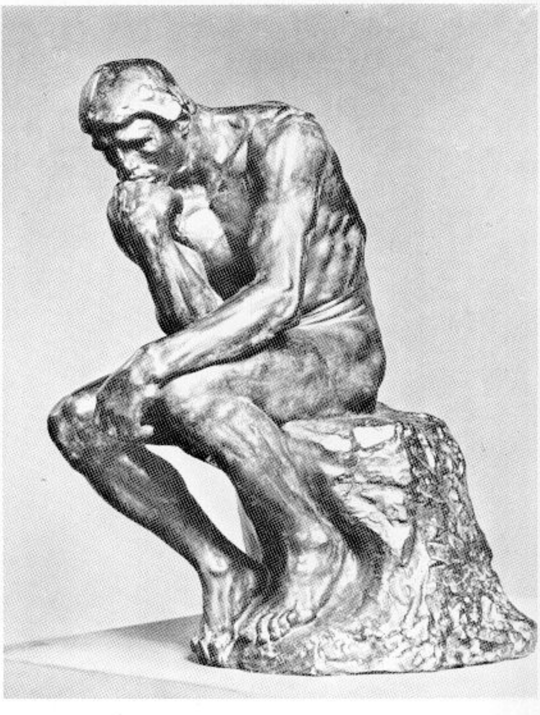
ESCULTURA

Rodin

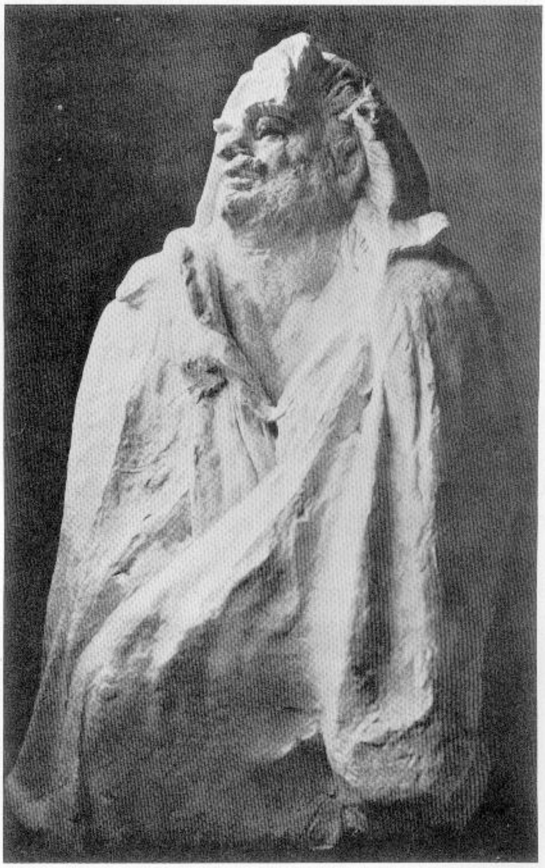
Freqüentemente se diz que o Impressionismo revitalizou tanto a escultura quanto a pintura. Essa afirmação é tão verdadeira quanto enganosa. Auguste Rodin, o primeiro escultor de gênio desde Bernini, redefiniu a escultura durante os mesmos anos em que Manet e Monet redefiniram a pintura; ao fazê-lo, entretanto, não seguiu a liderança desses artistas. De fato, como poderiam os efeitos de quadros como *O Tocador de Pífaro* ou *O Rio* serem reproduzidos em três dimensões e sem cor? A realização de Rodin é claramente visível em *O Pensador* (fig. 354), originalmente concebido como parte de um projeto amplo e inacabado, intitulado *A Porta do Inferno*. As saliências e reentrâncias da superfície vigorosamente enrugada criam, no bronze polido, um jogo de reflexos em constante mutação. Mas será que esse efeito resulta da influência da pintura impressionista? Será que Rodin dissolve a forma tridimensional em tremeluzentes manchas de claro e escuro? Essas formas violentamente exageradas pulsam com uma energia escultórica e mantêm essa característica sob quaisquer condições em que a peça seja observada, pois Rodin não trabalhou diretamente com o bronze, mas modelou em cera ou argila. Como poderia ele calcular com antecedência os reflexos sobre as superfícies dos moldes de bronze que seriam feitos a partir desses modelos? Devemos admitir que ele trabalhou desse modo por um motivo totalmente diferente: não foi para capturar efeitos ópticos indefiníveis, mas para tornar enfático o processo de "crescimento" — o milagre da matéria inerte adquirindo vida nas mãos do artista. Assim como para Manet e Monet a mancha de cor constitui a realidade fundamental, o mesmo se dá com as massas informes e maleáveis a partir das quais Rodin constrói suas formas. Ao insistir nessa "incompletude", ele resgatou a escultura da verossimilhança mecânica, da mesma forma que Manet resgatara a pintura do realismo fotográfico.

Quem é *O Pensador*? Em parte Adão, sem dúvida; em parte Prometeu, e ainda o bárbaro prisioneiro das paixões da carne. Rodin sabiamente evitou dar-lhe um nome específico, pois a estátua não se ajusta a nenhuma identidade precon-

354. Auguste Rodin. *O Pensador*. 1879-89. Bronze, altura: 1,55 m. Museu Metropolitano de Arte, Nova York (Doação de Thomas F. Ryan, 1910)



cebida. Nessa nova imagem do homem, forma e significado integram-se, ao invés de ficarem separados, como na *Dança* de Carpeaux. Este último produzia figuras sumariamente vestidas, que fingiam estar nuas, enquanto que *O Pensador*, como os corpos sobre-humanos de Michelangelo (cuja ação-em-repouso compartilha), está livre da subserviência ao modelo desnudo. No entanto, apesar de sua enorme admiração por Michelangelo, Rodin era um modelador, não um escultor. Suas obras revelam toda a sua força apenas quando as vemos em moldes de gesso feitos diretamente a partir dos originais em argila, e não em bronze. O monumento a *Balzac* (fig. 355), sua mais ousada criação, permaneceu em gesso durante muitos anos, rejeitado pelo comitê que a tinha encomendado. Física e espiritualmente, a figura é maior que o tamanho natural, e tem a avassaladora presença de um espectro. Como um imenso monólito, o homem de gênio paira sobre a multidão — ele compartilha o "sublime egoísmo dos deuses", segundo a colocação dos românticos. Rodin minimizou a articulação do corpo, de modo que, a uma certa distância, vemos apenas seu grande volume. Ao nos aproximarmos, conscientizamo-nos de que o *Balzac* está envolto em um longo manto semelhante a uma mortalha. A cabeça se alça dessa massa com a força dos elementos. Quando estamos suficientemente próximos para distinguir as feições com nitidez, sentimos, por sob o desdém, uma agonia íntima que estabelece uma estreita relação entre *Balzac* e *O Pensador*.



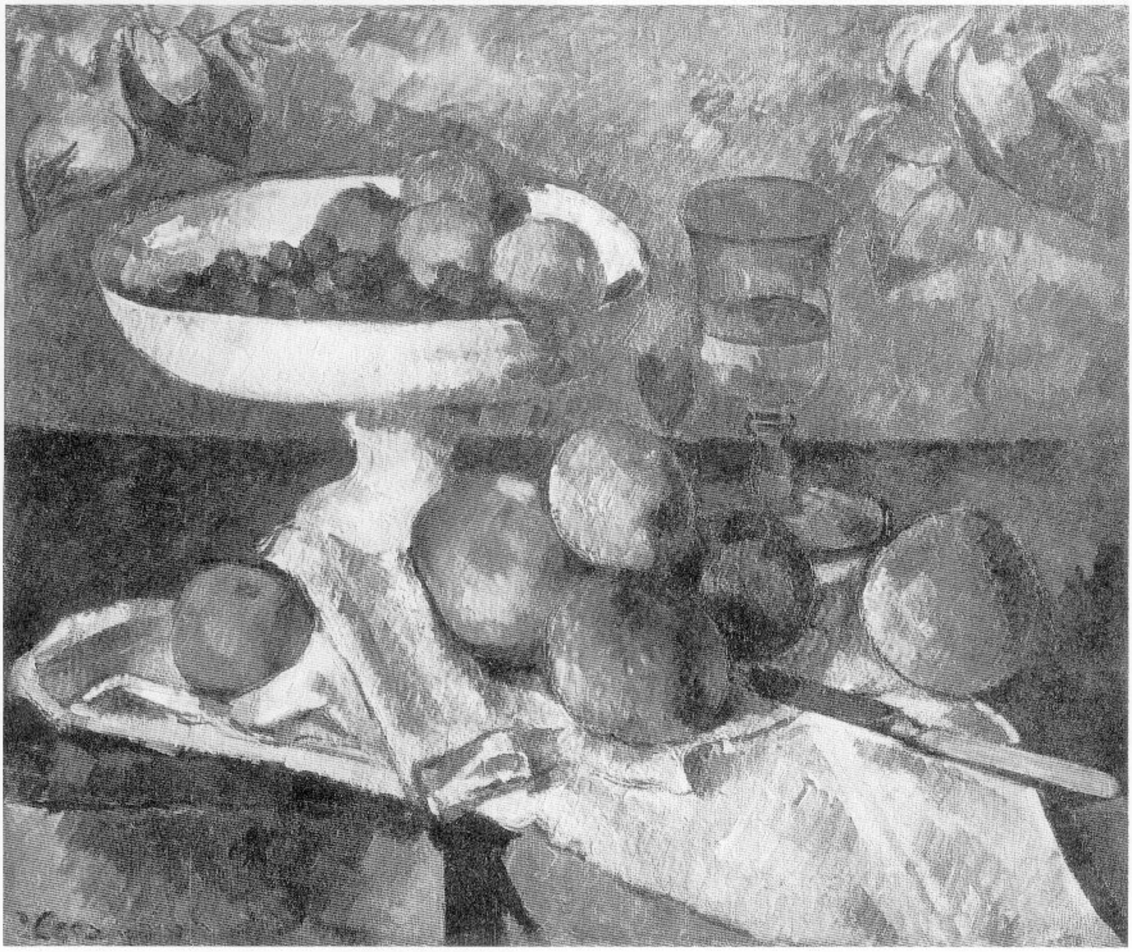
355. Auguste Rodin. *Balzac* (parte). 1892-97. Gesso, altura total: 3,02 m. Museu Rodin, Paris

Pós-Impressionismo

PINTURA

Em 1822, Manet foi feito Cavaleiro da Legião de Honra pelo governo francês. Naquela época, o Impressionismo estava obtendo uma grande aceitação, mas deixara de ser um movimento pioneiro. O futuro pertencia aos "pós-impressionistas". Esse título insípido designa um grupo de artistas que estavam insatisfeitos com as limitações do Impressionismo e o extrapolaram em várias direções. É difícil chegar a um termo que os descreva melhor, já que não compartilhavam um objetivo comum. Em todo caso, eles não eram "anti-impressionistas". Longe de tentar destruir os efeitos da "Revolução de Manet", queriam levá-la ainda mais longe; em sua essência, o *Pós-Impressionismo* é apenas um estágio posterior — embora muito importante — da evolução que tivera início com quadros como *Almoço na Relva*, de Manet.

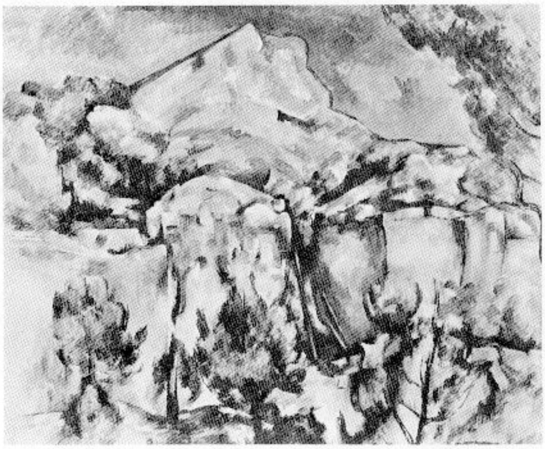
356. Paul Cézanne. *Fruteira, Copo e Maçãs.* 1879-82. 0,45 m × 0,54 m. Coleção René Lecomte, Paris



Cézanne

Paul Cézanne, o mais velho pintor pós-impressionista, nasceu em Aix-en-Provence, próximo à costa do Mediterrâneo. Foi para Paris em 1861, cheio de entusiasmo pelos românticos, especialmente por Delacroix. Porém, logo descobriu também Manet e, nos primeiros anos da década de 1870, já se tornara um pintor impressionista. Entretanto, no final da década ele começa a "fazer do Impressionismo algo sólido e durável, como a arte dos museus". O que ele pretendia com isso pode ser visto em *Fruteira, Copo e Maçãs* (fig. 356): cada pincelada é como um bloco de uma construção, firmemente colocado dentro da arquitetura pictórica, e as cores são deliberadamente controladas, de modo a produzir "acordes" de tons quentes e frios que reverberam por toda a tela. Desde Chardin, simples objetos do cotidiano não haviam assumido tamanha importância para o olho de um pintor. Também observamos outro aspecto da maturidade de estilo de Cézanne: as formas são deliberadamente simplificadas e delineadas com contornos escuros; a perspectiva é "incorreta", tanto para a fruteira quanto para as superfícies horizontais que parecem inclinar-se para cima. Quanto mais estudamos o quadro, mais compreendemos o acerto dessas distorções aparentemente arbitrárias. Quando Cézanne toma essas liberdades para com a realidade, seu objetivo é revelar as qualidades permanentes sob os acidentes da aparência (segundo ele, todas as formas da natureza são baseadas no cone, na esfera e no cilindro). Essa ordem subjacente ao mundo exterior era o verdadeiro tema de seus quadros, mas ele tinha que interpretá-lo para que se ajustasse ao mundo estanque e fechado da tela. Um detalhe de nosso quadro é particularmente esclarecedor a esse respeito — a base da fruteira está ligeiramente descentralizada, como se a forma oval desse objeto, reagindo à pressão dos outros objetos, estivesse expandindo-se para a esquerda.

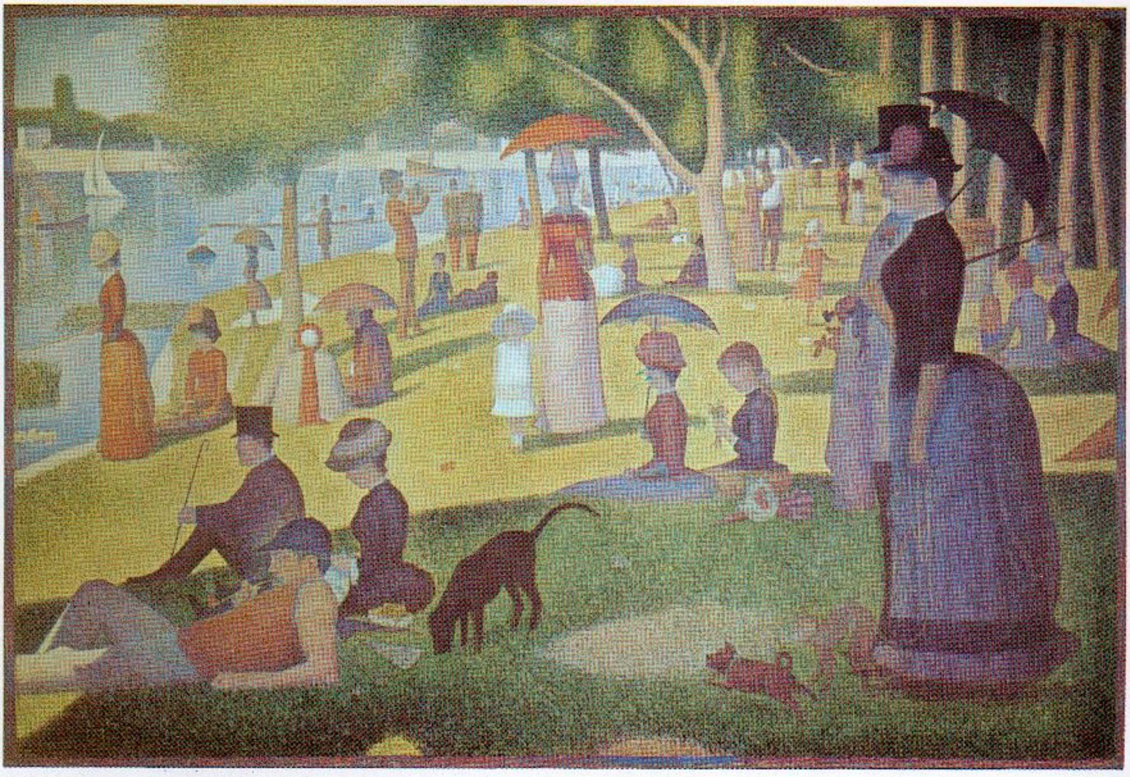
A aplicação desse método à paisagem tornou-se o grande desafio da carreira de Cézanne. De 1882 em diante, ele viveu isolado, perto de sua cidade natal e explorando suas cercanias. Um motivo, a nítida forma de uma montanha chamada Mont Sainte-Victoire, parecia quase obcecá-lo; seu perfil rochoso assomando contra o céu azul mediterrâneo aparece em uma longa série de composições, tais como a obra monumental mostrada na figura 357, uma de suas últimas pinturas. Não há nela nenhum sinal da presença humana — casas e estradas apenas perturbariam a grandeza solitária dessa paisagem. Acima da parede dos rochedos de pedra que barram nosso caminho como uma cadeia de fortificações, a montanha eleva-se em triunfante claridade, infinitamente distante, ainda que tão sólida e palpável quanto as formas em primeiro plano. Por toda sua estabilidade arquitetural, a cena é dotada de vida e movimento; no entanto, as forças aqui em ação foram transformadas em equilíbrio, subjugadas pelo poder maior da vontade do artista.



357. Paul Cézanne. *O Monte Santa Vitória visto da pedreira de Bibemus.* c. 1898-1900. Tela, 0,62 m × 0,81 m. Museu de Arte de Baltimore (Coleção Cone)

Seurat

Georges Seurat compartilhou o objetivo de Cézanne de transformar o Impressionismo em algo "sólido e durável", mas chegou a ele de maneira muito diversa. Sua carreira foi tão breve quanto a de Masaccio, e o que ele realizou foi igualmente impressionante. Seurat dedicou seus maiores esforços a poucos quadros de grandes dimensões, para os quais fez uma infindável série de estudos preliminares. Esse método diligente reflete sua crença de que a arte deve basear-se em um

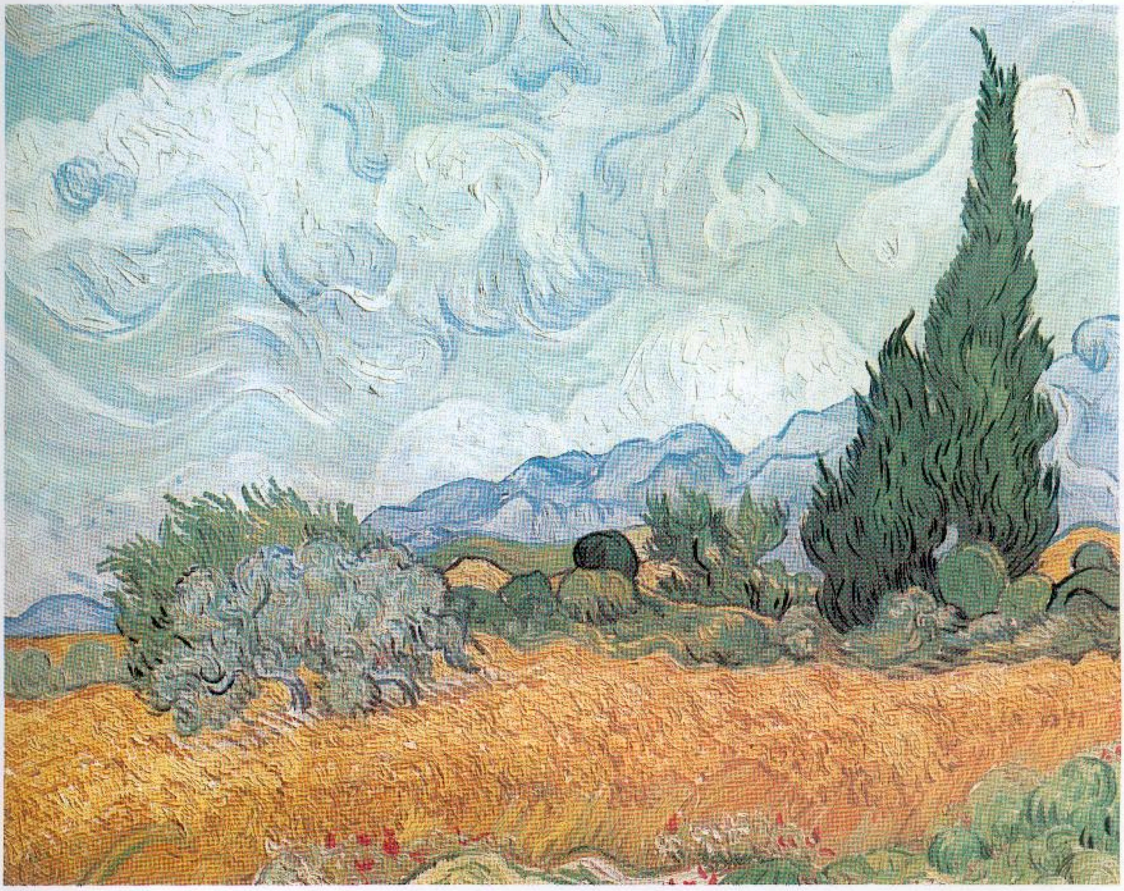


358. Georges Seurat. *Uma Tarde de Domingo na Grande-Jatte*. 1884-86. Óleo sobre tela, 2 m×3 m. Instituto de Arte de Chicago (Coleção do Mermorial Helen Birch Bartlett)

sistema; porém, como acontece com todo artista de gênio, as teorias de Seurat não constituem uma explicação convincente de seus quadros — são antes os quadros que explicam as teorias. O tema de *Uma Tarde de Domingo na Grande-Jatte* (fig. 358) é do tipo que sempre fora muito popular entre os pintores impressionistas. São também impressionistas as cores brilhantes e o efeito da intensa luz do sol. Por outro lado, entretanto, o quadro é exatamente o contrário de uma rápida "impressão"; o contorno firme e simples e as figuras imóveis e relaxadas conferem à cena uma estabilidade intemporal que lembra Piero della Francesca (ver fig. 197). Até a pincelada demonstra a paixão de Seurat pela ordem e permanência; a tela está coberta por pontos de cor impessoais e sistemáticos, que deveriam fundir-se no olho do espectador e produzir, então, matizes intermediários mais luminosos do que os que se poderia obter de pigmentos misturados na paleta. Ele chamou a esse processo Divisionismo (para outros, Neo-Impressionismo ou Pontilhismo). O resultado concreto, entretanto, não se ajusta à teoria. Olhando para a *Grande-Jatte* de uma distância satisfatória, descobrimos que a mistura de cores no olho ainda é incompleta; os pontos são claramente visíveis, como as tesselas de um mosaico. Seurat deve ter gostado desse efeito inesperado — do contrário, teria reduzido o tamanho dos pontos — que confere ao quadro o caráter de uma tela translúcida e tremeluzente.

Van Gogh

Enquanto Cézanne e Seurat estavam transformando o Impressionismo em um estilo mais severo e clássico, Vincent van Gogh movia-se na direção oposta, acreditando que o Impressionismo não oferecia ao artista a liberdade necessária para expressar suas emoções. Algumas vezes, ele é chamado de expressionista, mas o termo deve ser reservado para alguns pintores posteriores (ver p. 357). Van Gogh, o primeiro grande mestre holandês desde o século XVII, não se tornou

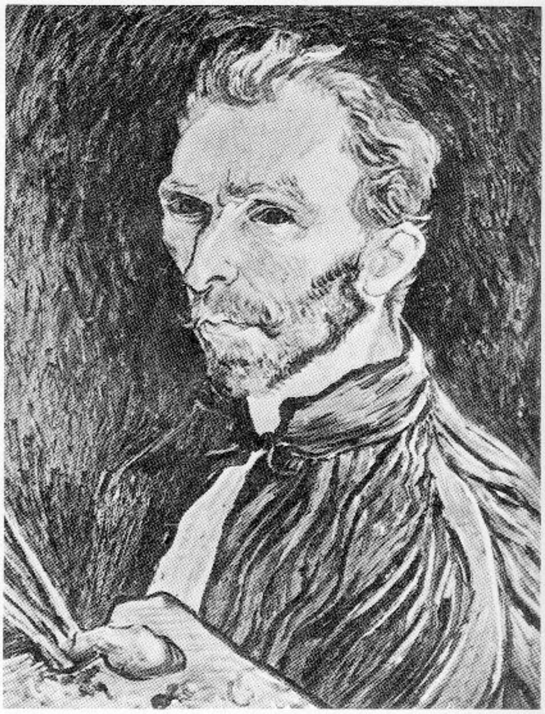


359. Vincent van Gogh. *Paisagem com Ciprestes, perto de Arles*. 1889. Óleo sobre tela, 0,72 m × 0,91 m. Galeria Nacional, Londres (Reproduzido por cortesia dos Administradores)

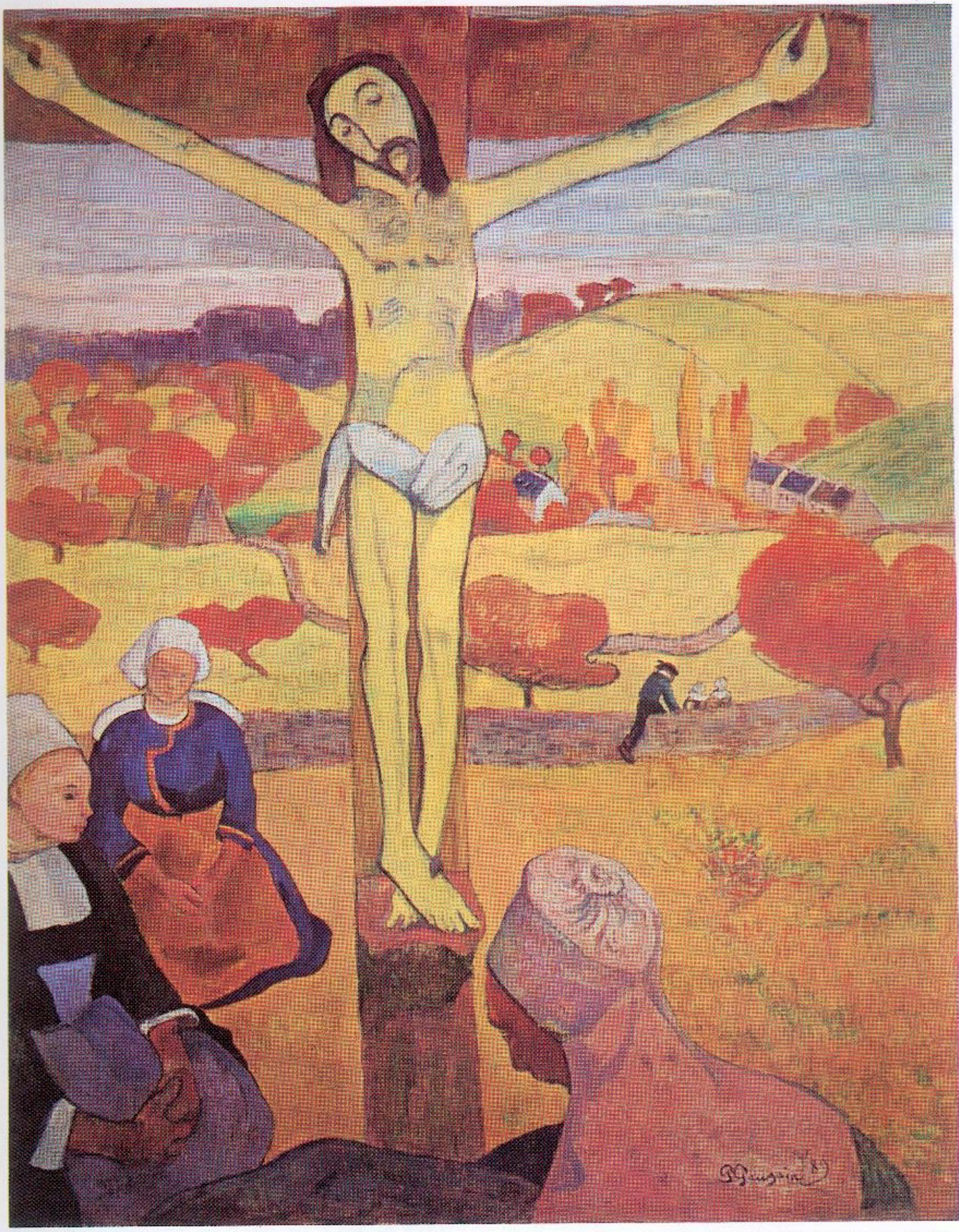
artista até 1880; por ter morrido apenas dez anos depois, sua carreira foi tão breve quanto a de Seurat. Seus primeiros interesses voltavam-se para a literatura e a religião. Profundamente insatisfeito com os valores da sociedade industrial e imbuído de um forte sentido de missão, trabalhou durante algum tempo como pregador leigo entre pobres mineiros de carvão. Uma profunda compaixão pelos pobres perpassa suas primeiras obras. Em 1886, entretanto, foi para Paris e encontrou Degas, Seurat e outros artistas franceses proeminentes. O efeito que tiveram sobre ele foi eletrizante: seus quadros, agora, vibravam de cor, e tentou até mesmo a técnica divisionista de Seurat. Embora essa fase impressionista tenha sido de importância vital para o desenvolvimento de Van Gogh, ele tinha de integrá-la ao estilo de seus primeiros anos antes que seu gênio pudesse revelar-se completamente. Paris tinha aberto seus olhos para a beleza sensual do mundo visível e ensinara-lhe a linguagem pictórica da mancha de cor, mas pintar continuou sendo um receptáculo de suas emoções pessoais. Para investigar essa realidade espiritual com os novos meios sob seu comando, foi para Arles, no sul da França. Foi lá, entre 1888 e 1890, que produziu seus melhores quadros. Como Cézanne, dedicou, então, suas maiores energias à pintura de paisagens, mas o interior ensolarado despertou nele uma reação muito diferente: ele o via pleno de movimento e êxtase, e não com estabilidade e permanência arquitetônicas. Em sua *Paisagem com Ciprestes, perto de Arles* (fig. 359), tanto a terra quanto o céu mostram uma avassaladora turbulência — o campo de trigo assemelha-se a um mar tempestuoso, as árvores lançam como que chamas do solo, e as colinas e nuvens elevam-se com o mesmo movimento ondulante. O dinamismo que existe em cada pincelada transforma cada uma delas não apenas em um sedimento de cor, mas em um incisivo movimento gráfico. Contudo, para o próprio Van Gogh era a cor, não a forma, que determinava o conteúdo expressivo de seus quadros. Embora seu desejo de "exagerar o essencial e deixar indefinido o que for óbvio" faça com que suas cores pareçam arbitrárias para os padrões impressionistas, ele manteve-se profundamente compromissado com o mundo visível. As cores da *Paisagem com Ciprestes* são mais fortes, mais simples e vibrantes que aquelas de *O Rio* de Monet (comparar com fig. 341), sem que sejam, de forma alguma, "não-naturais". Elas nos falam daquele "reino de luz" que Van Gogh tinha encontrado no Sul, e da sua misteriosa crença em uma força criadora que anima todas as formas de vida. Como Dürer antes dele (ver fig. 240), o missionário tornara-se, agora, um profeta. Vemo-lo nesse papel no *Auto-Retrato* (fig. 360), sua cabeça emagrecida e luminosa, com seus olhos ardentes contrastando com um redemoinho de escuridão. Na época desse *Auto-Retrato*, já tinha começado a sofrer as crises decorrentes da doença mental que tornaria a pintura cada vez mais difícil para ele. Sem esperanças de curar-se, cometeu suicídio um ano mais tarde, pois sentia que apenas a arte tinha tornado sua vida digna de ser vivida.

Gauguin

A busca da experiência religiosa desempenhou também um importante papel na obra — se não na vida — de outro grande pós-impressionista: Paul Gauguin, que começou como um próspero corretor em Paris, além de pintor amador e colecionador de arte moderna (foi dele, por algum tempo, a *Fruteira* de Cézanne, fig. 356). Aos 35 anos, entretanto, convenceu-se de que deveria dedicar-se inteiramente à arte: abandonou a carreira de negociante e a família e, por volta de 1889, era a figura central de um novo movimento chamado *Simbolismo*. Seu estilo, embora menos intensamente pessoal que o de Van Gogh, era um avanço ainda mais arrojado para além do Impressionismo. Gauguin acreditava que a civilização ocidental estava "desconjuntada", tendo forçado o homem a uma vida incompleta e dedicada ao ganho material, enquanto suas emoções eram negligenciadas. Para redescobrir por si mesmo o universo oculto do sentimento, Gauguin foi viver entre os camponeses da Bretanha, no oeste da França, onde a religião ainda fazia parte da vida cotidiana; em obras como *O Cristo Amarelo* (fig. 361), ele tentou representar a fé simples e direta das pessoas do campo. Aqui, finalmente, está o que nenhum pintor romântico tinha conseguido: um estilo baseado nas origens pré-renascentistas. O modelado e a perspectiva foram abandonados por formas planas e simplificadas, delineadas fortemente em preto, e as cores brilhantes são igualmente "não-naturais". Esse estilo, inspirado na arte popular e nos vitrais da Idade Média, tem por objetivo recriar tanto a realidade imaginária da Crucificação quanto o enlevo, quase como um êxtase, das camponesas. Ainda assim, sentimos que Gauguin não compartilha essa experiência: ele podia pintar quadros *sobre* a fé, mas não o fazia *com* fé.

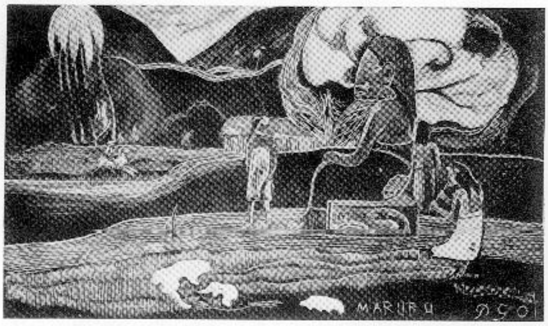

360. Vincent van Gogh. *Auto-Retrato*. 1889. Óleo sobre tela, 0,57 m × 0,43 m. Coleção sr. e sra. John Hay Whitney, Nova York

Dois anos mais tarde, a busca de uma vida des-



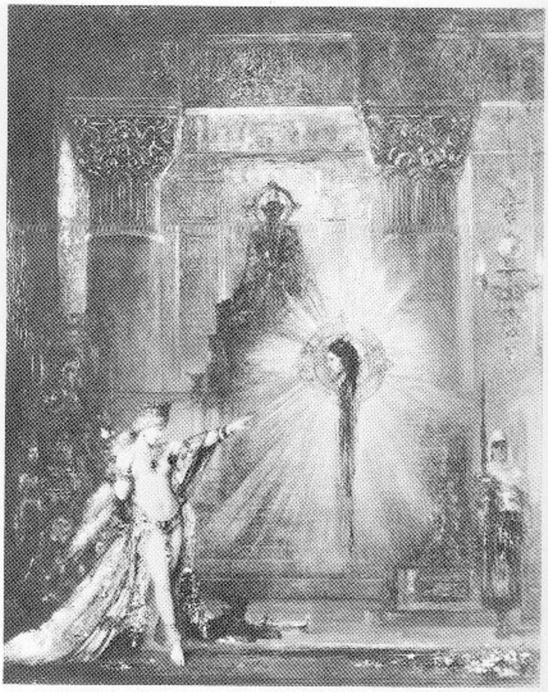
361. Paul Gauguin. *O Cristo Amarelo.* 1889. Óleo sobre tela, 0,92 m × 0,73 m. Galeria de Arte Albright-Knox, Buffalo

pojada levou Gauguin ainda mais longe. Viajou para o Taiti como uma espécie de "missionário às avessas", para aprender com os nativos, em vez de ensiná-los. Entretanto, nenhuma de suas telas do sul do Pacífico é tão ousada quanto as que ele havia pintado na Bretanha. Suas obras mais fortes desse período são xilogravuras; *Oferendas de Gratidão* (fig. 362) apresenta novamen-



362. Paul Gauguin. *Oferendas de Gratidão.* c. 1891-93. Xilogravura. Museu de Arte Moderna, Nova York

te o tema do culto religioso, com a imagem de uma divindade local substituindo Cristo. Em sua indisfarçável aparência "entalhada" e em sua forma corajosa em preto e branco, podemos sentir as influências dos estilos da arte nativa dos Mares do Sul e de outros estilos não europeus. A renovação da civilização e da arte ocidentais deveria vir dos "primitivos", conforme Gauguin acreditava; ele aconselhou seus amigos simbolistas a afastarem-se dos gregos e voltarem-se para a Pérsia, o antigo Egito e o Extremo Oriente. Em si mesma, essa idéia não era nova. Deriva do mito romântico do Bom Selvagem, e sua origem remota é o antigo sonho de um paraíso terrestre onde o homem tinha vivido — e poderia voltar a viver — em um estado de natureza e inocência. Mas ninguém antes de Gauguin tinha levado tão longe a colocação em prática da doutrina do primitivismo. Sua peregrinação ao Pacífico Sul simboliza o final de quatrocentos anos de expansão colonial, que colocara o mundo inteiro sob a dominação ocidental. O "peso do homem branco", com o qual antes se arcava de forma tão agradável — e também desumana — estava se tornando insuportável.



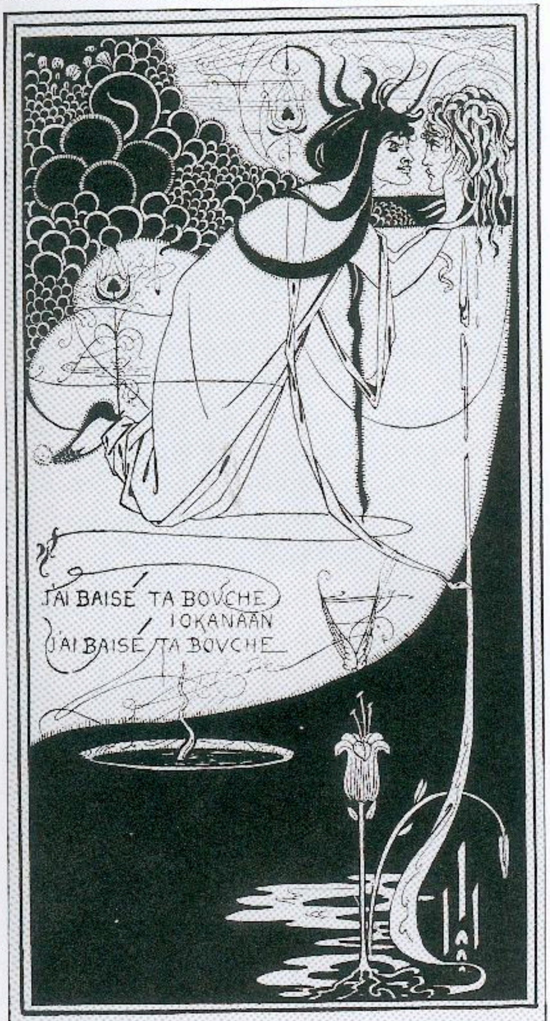
363. Gustave Moreau. *A Aparição (Dança de Salomé).* c. 1876. 0,54 m × 0,44 m. Museu de Arte Fogg, Universidade de Harvard, Cambridge, Massachusetts (Legado de Granville L. Winthrop)

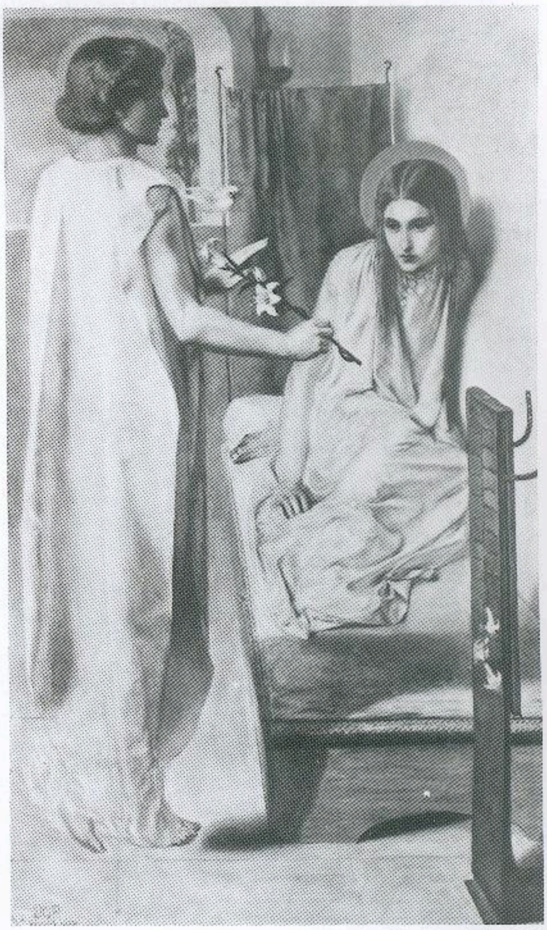
Simbolistas

Os seguidores simbolistas de Gauguin, que se autodenominavam Nabis (da palavra hebraica para "profeta"), eram menos notáveis por seu talento criador do que por sua habilidade em formalizar e justificar os objetivos do Pós-Impressionismo em modelos teóricos. Um deles, Maurice Denis, cunhou a afirmação que iria se tornar o Primeiro Artigo de Fé para os pintores do século XX: "Um quadro — antes de ser um cavalo de batalha, uma mulher nua, ou qualquer fato — é, essencialmente, uma superfície plana, coberta de cores dispostas segundo uma ordem específica". Os simbolistas descobriram também que havia alguns artistas anteriores, descendentes dos românticos, cujas obras, como a deles, colocavam a visão interior acima da observação da natureza. Um desses era Gustave Moreau, um estranho artista que levou uma vida de reclusão e admirava Delacroix, apesar de ter criado um universo de fantasia pessoal. *A Aparição* (fig. 363) mostra um de seus temas favoritos: a cabeça de João Batista, numa ofuscante radiação de luz, aparece a Salomé, que está dançando. Sua sensualidade semelhante à de uma odalisca, o fluxo de sangue que escorre da cabeça decepada e o espaço amplo e misterioso da ambientação resumem todos os sonhos de esplendor e crueldade orientais, tão caros à imaginação romântica, unidos a uma insistência acerca da realidade do sobrenatural. Apenas no final da vida, Moreau conseguiu um certo reconhecimento; repentinamente, sua arte tinha-se afinado com os tempos. Durante seus últimos seis anos, conseguiu até mesmo uma cátedra na conservadora Escola de Belas Artes, a sucessora da academia oficial de arte fundada no reinado de Luís XIV (ver p. 278). Moreau atraiu para lá os mais talentosos, entre eles futuros líderes como Matisse e Rouault.

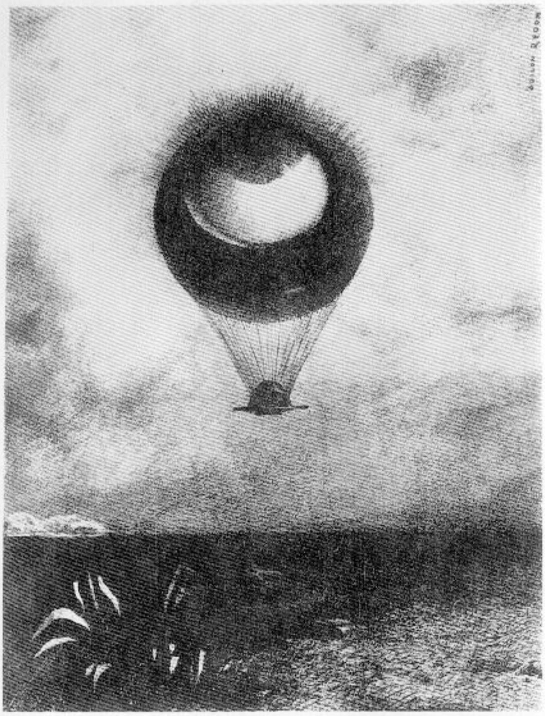
Fica evidenciado como a obra de Moreau era profética do gosto dominante no fim do século a partir de uma comparação com Aubrey Beardsley, um jovem e talentoso inglês cujos desenhos em branco e preto, elegantemente "decadentes", eram a máxima condensação daquele gosto. Eles incluem uma ilustração de *Salomé* (fig. 364) que poderia muito bem ser a cena final do drama retratado por Moreau: Salomé beija triunfantemente a cabeça que tem em suas mãos. Enquanto o significado erótico de Beardsley é óbvio — Salomé ama João apaixonadamente, e pedira sua cabeça porque não poderia tê-lo de outra forma — o erotismo de Moreau permanece ambíguo: Salomé teria, talvez, imaginado a visão da cabeça? Será que ela também está apaixonada por João? Entretanto, o paralelo é flagrante, e existem mesmo similaridades formais, tais como a "base" de sangue gotejante da qual a cabeça de João se eleva como uma flor. Ainda assim, não se pode dizer que a *Salomé* de Beardsley deriva da de Moreau. As origens de seu estilo são inglesas, com uma forte mistura de influência japonesa. Ele tem

364. Audrey Beardsley. *Salomé.* Desenho com bico de pena. Biblioteca da Universidade de Princeton, Nova Jersey





365. Dante Gabriel Rossetti. *Ecce Ancilla Domini.* 1850. 0,72 m×0,42 m. Galeria Tate, Londres



366. Odilon Redon. *O Olho do Balão*, da série *A Edgar Poe*. 1882. Litografia

afinidades com a obra do pintor e poeta Dante Gabriel Rossetti que, em 1848, ajudou a fundar uma sociedade artística chamada Irmandade Pré-Rafaelita. O objetivo básico dos pré-rafaelitas era lutar contra a arte frívola da moda, produzindo "puras transcrições... da natureza", e tendo "idéias genuínas para expressar". Como o nome da Irmandade proclama, seus membros buscaram sua inspiração nos mestres "primitivos" do século XV; nesse sentido, pertenceram ao reflorescimento gótico que fora, por muito tempo, um importante aspecto do movimento romântico. O que separou os pré-rafaelitas do Romantismo puro e simples foi uma ânsia de corrigir os erros da civilização moderna através de sua arte. Porém, Rossetti não estava interessado em problemas sociais; ele se encarava, antes, como um reformador da sensibilidade estética. Sua primeira obra-prima, *Ecce Ancilla Domini* (fig. 365), embora realista nos detalhes, está cheia de arcaísmos conscientes, entre os quais a tonalidade pálida, a limitada variação de cores, a perspectiva inadequada e a ênfase nas verticais, para não mencionar o título em latim. Ao mesmo tempo, essa Anunciação irradia uma aura de erotismo reprimido que tornou-se a marca registrada da obra de Rossetti e exerceu uma poderosa influência sobre outros pré-rafaelitas.

Outro artista solitário, a quem os simbolistas descobriram e aclamaram como um dos seus foi Odilon Redon. Como Moreau, ele tinha uma imaginação prodigiosa, porém sua imagística era ainda mais pessoal e perturbadora. Um mestre da gravura e da litografia, buscou inspiração nas visões fantásticas de Goya (ver fig. 322) e na literatura romântica. A litografia mostrada na figura 366 faz parte de uma série que ele realizou em 1882 e dedicou a Edgar Allan Poe. O poeta norte-americano já estava morto há trinta e três anos; no entanto, sua vida atormentada e sua igualmente atormentada imaginação haviam-no transformado no protótipo do *poète maudit*, o poeta maldito, e suas obras, maravilhosamente traduzidas por Baudelaire e Mallarmé, eram enormemente admiradas na França. As litografias de Redon não ilustram Poe; são antes "poemas visuais" com valor próprio, evocando o macabro e alucinatório mundo da imaginação de Poe. Em nosso exemplo, o artista reviveu um antigo artifício, o olho único representando a onipresente mente divina. Mas, em contraste com a forma tradicional do símbolo, Redon representa a totalidade do globo ocular retirado de sua órbita e convertido em um balão que vaga a esmo pelo céu. Inquietantes paradoxos visuais desse tipo seriam largamente explorados pelos dadaístas e surrealistas no século XX.

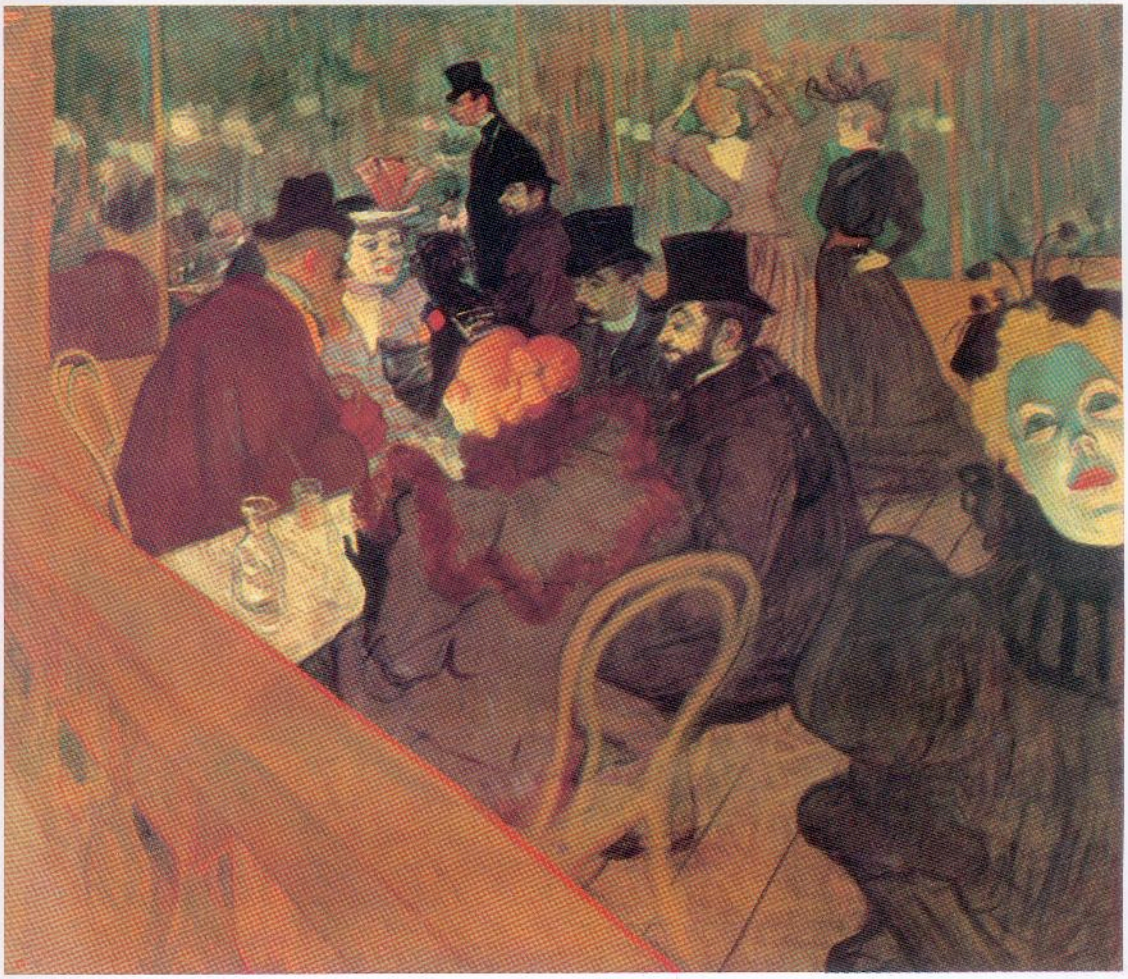
Toulouse-Lautrec

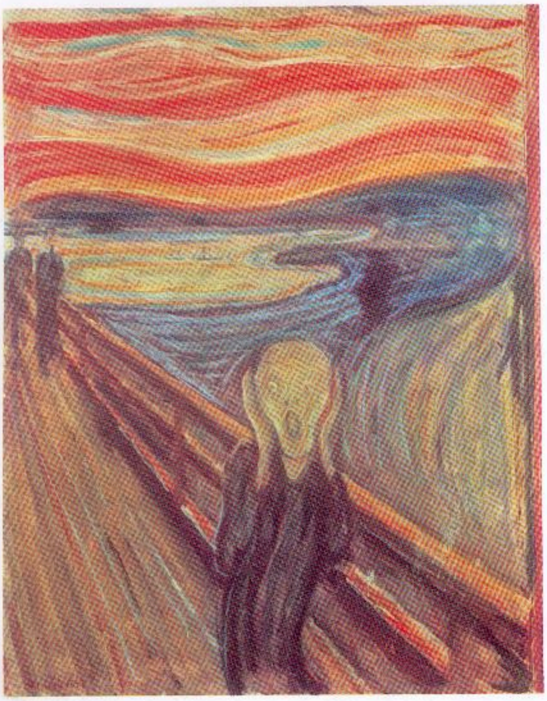
O descontentamento de Van Gogh e Gauguin com os males espirituais da Civilização Ocidental fazia parte de um sentimento largamente compartilhado no final do século XIX. Uma preocupação consciente com decadência, com o mal e com as trevas invadiu o ambiente artístico e literário. Mesmo aqueles que não viam nenhuma saída analisaram, com uma mistura de horror e fascínio, o impasse em que se encontravam. Contudo, essa mesma consciência mostrou ser uma fonte de força (os verdadeiros decadentes não percebem seu próprio dilema). O mais notável exemplo dessa força foi Toulouse-Lautrec; fisicamente um anão feio, era um artista soberbamente talentoso, que levou uma vida dissoluta nos centros noturnos de Paris e morreu de alcoolismo. Era um grande admirador de Degas, e seu quadro *No Moulin Rouge* (fig. 367) evoca a composição em ziguezague de *O Absinto* de Degas (ver fig. 345). No entanto, esse panorama da famosa casa noturna não é nenhum "fragmento de vida" impressionista: Toulouse-Lautrec vê através da superfície alegre da cena, observando atores e clientes, sobre cujo caráter lança um olhar agudo e impiedoso (nem o próprio artista é poupado; ele é o minúsculo homem barbado próximo ao homem muito alto, ao fundo). As amplas áreas coloridas com uma leve demão de tinta, e os contornos enfáticos e delicadamente curvos refletem a influência de Gauguin. Embora Toulouse-Lautrec não fosse nenhum simbolista, o Moulin Rouge que ele nos revela aqui tem uma atmosfera tão desprovida de alegria e tão opressiva que só podemos vê-lo como um lugar maligno.

Munch; Klimt

Uma característica macabra semelhante permeia as primeiras obras de Edvard Munch, um talentoso norueguês que foi para Paris em 1889 e baseou seu estilo fortemente expressivo em Toulouse-Lautrec, Van Gogh e Gauguin. *O Gri-*

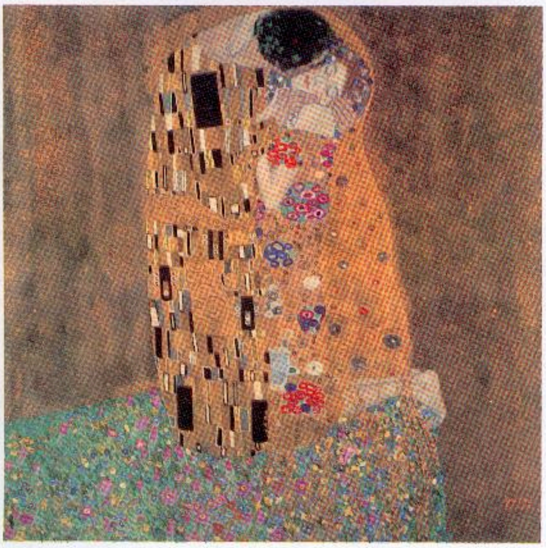
367. Henri de Toulouse-Lautrec. *No Moulin Rouge*. 1892. Óleo sobre tela, 0,48 m × 1,40 m. Instituto de Arte de Chicago (Coleção do Memorial Helen Birch Bartlett)





368. Edvard Munch. *O Grito*. 1893. Óleo sobre tela 0,91 m×0,73 m. Museu Nacional, Oslo

369. Gustav Klimt. *O Beijo*. 1907-8. Óleo sobre tela, 1,78 m×1,82 m. Galeria Austríaca, Viena



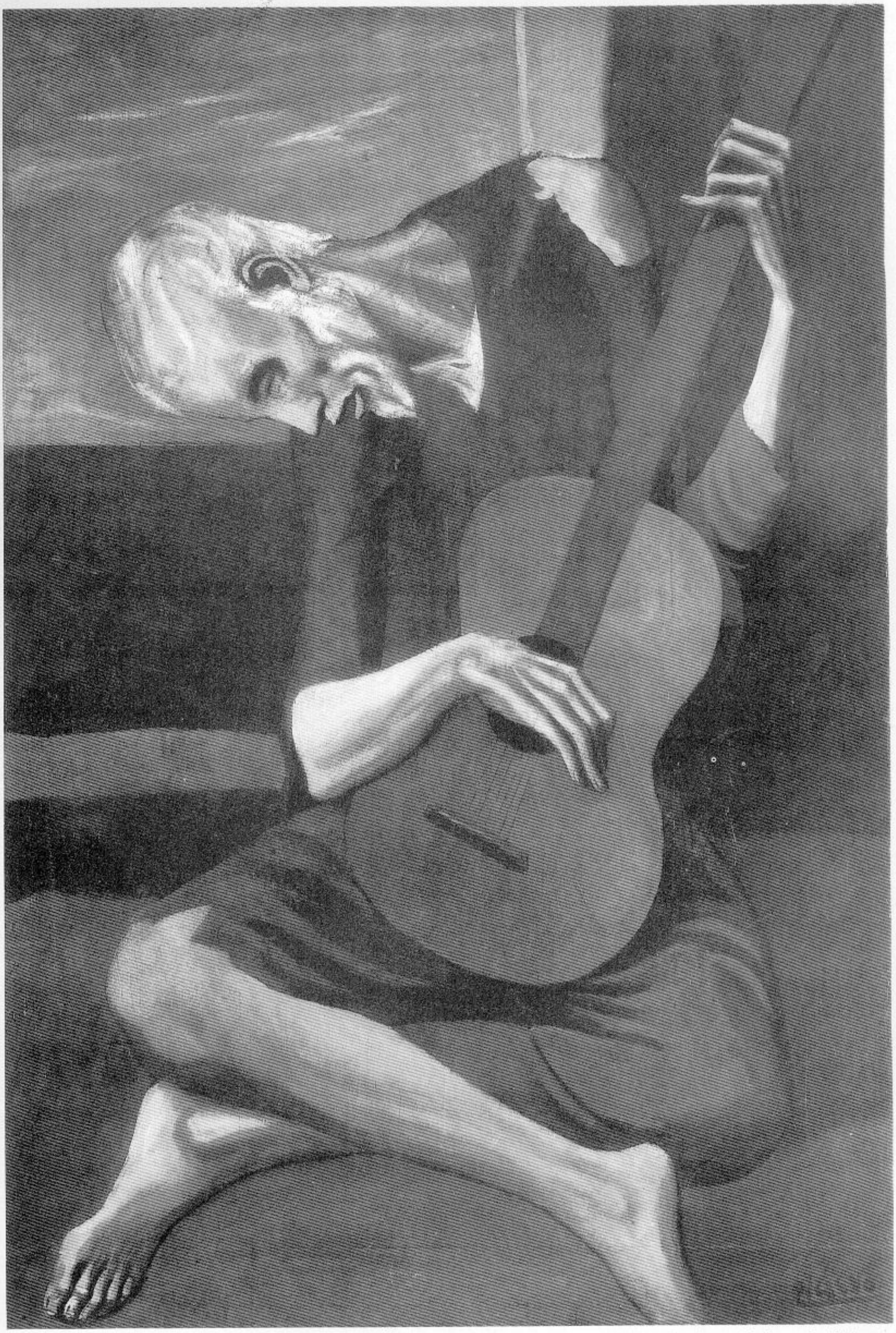
to (fig. 368) foi pintado em Berlim, onde Munch se estabeleceu depois que a controvérsia provocada por seus quadros tinha levado à Secessão de Berlim, mas ainda se percebe a influência dos três pintores. O quadro é uma imagem do medo, o medo aterrador e irracional que sentimos durante um pesadelo. Munch visualiza essa experiência sem o auxílio de aparições assustadoras, e é por essa razão que sua obra é tanto mais convincente. O ritmo das linhas longas e sinuosas parece fazer com que o eco provocado pelo grito reverbere por todos os cantos do quadro, transformando o céu e a terra em uma grande e sonora cena de horror. Da mesma forma, a ansiedade erótica em *O Beijo*, de Gustav Klimt (fig. 369), o mais importante membro da Secessão de Viena, é mais convincente do que na *Salomé* de Beardsley. Envoltas em seus mantos que parecem mosaicos, as duas figuras angulosas compartilham um momento fugaz de paixão que enfatiza sua melancólica existência.

Picasso

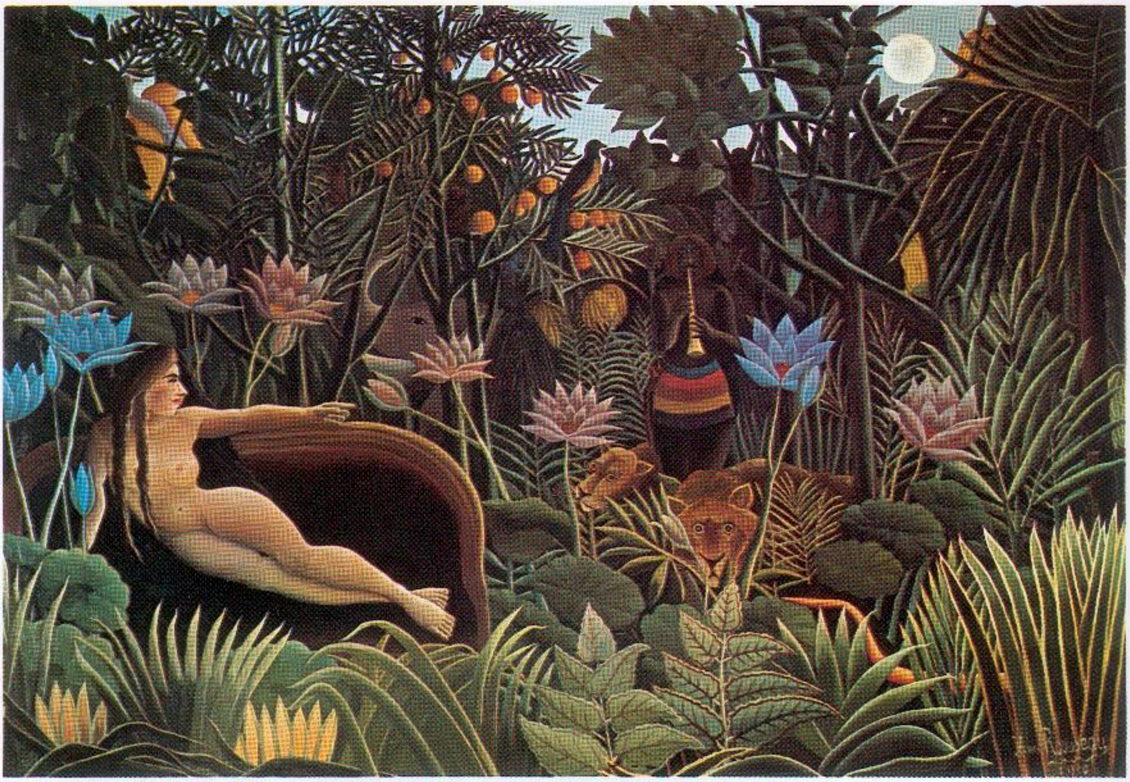
O jovem Pablo Picasso participava do mesmo senso trágico. Ao chegar a Paris em 1900, deixou-se fascinar pela mesma atmosfera artística que dera origem ao estilo de Munch. Sua chamada Fase Azul (devido à cor que predomina em suas telas e ao clima que evocam) consiste quase inteiramente de quadros que retratam mendigos e andarilhos como *O Velho Violonista* (fig. 370) — marginais ou vítimas da sociedade cujo *pathos* reflete o senso de isolamento do próprio artista. No entanto, essas figuras transmitem mais melancolia poética do que um desespero absoluto. O velho músico aceita seu destino com uma resignação que parece quase santificada, e a graça e sutileza de seus membros lembram El Greco (ver fig. 230). *O Velho Violonista* é um estranho amálgama de Maneirismo e da arte de Gauguin e Toulouse-Lautrec (observe-se os contornos delicadamente curvos) imbuído da melancolia de um gênio de 22 anos.

Rousseau

Poucos anos mais tarde, Picasso e seus amigos descobriram um pintor que até então se mantivera no anonimato, embora já viesse expondo o seu trabalho desde 1886. Era Henri Rousseau, um fiscal da alfândega aposentado que começara a pintar na meia-idade, sem qualquer espécie de aprendizado. Seu ideal — que, felizmente, nun-



370. Pablo Picasso. *O Velho Violonista.* 1903. Óleo sobre painel, 1,21 m × 0,82 m. Instituto de Arte de Chicago (Coleção do Memorial Helen Birch Bartlett)



371. Henri Rousseau. *O Sonho*. 1910. Oleo sobre tela, 2,04 m×2,98 m. Museu de Arte Moderna, Nova York (Doação de Nelson A. Rockefeller)

ca alcançou — era o estilo árido e acadêmico dos seguidores de Ingres. Rousseau representa esse paradoxo, o do artista popular de gênio. De que outra forma ele poderia ter feito uma pintura como *O Sonho* (fig. 371)? O próprio artista descreveu a cena em um pequeno poema:

> Yadwigha, em seu sono tranqüilo,
> Tem um sonho encantador,
> E nele ouve um doce encantador de serpentes
> Que toca sua flauta pastoril.
> Os raios prateados da lua
> Iluminam as flores e riachos da mata,
> Enquanto as serpentes selvagens
> Escutam a melodia alegre e arrebatadora.

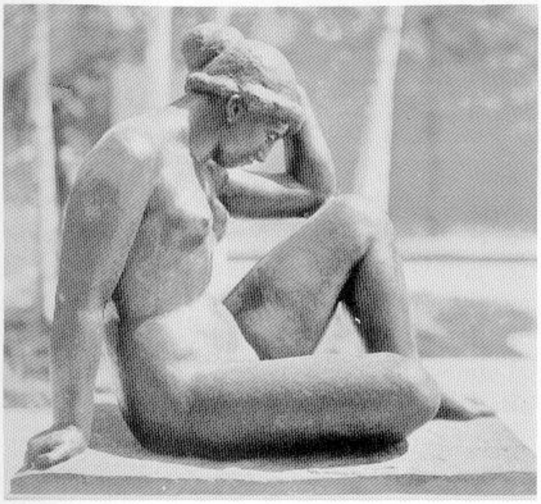
O que se passa no mundo encantado dessa tela não precisa de explicação, já que nenhuma é possível, mas talvez por esse mesmo motivo a sua magia se torna inacreditavelmente real para nós. Aqui, finalmente, encontramos aquela objetividade inocente de sentimento que, segundo Gauguin, era tão necessária para a época, tendo viajado para tão longe em sua tentativa de encontrá-la. Picasso e seus amigos foram os primeiros a reconhecer essa qualidade na obra de Rousseau. Reverenciaram-no, com muita justiça, como o patrono da pintura do século XX.

ESCULTURA

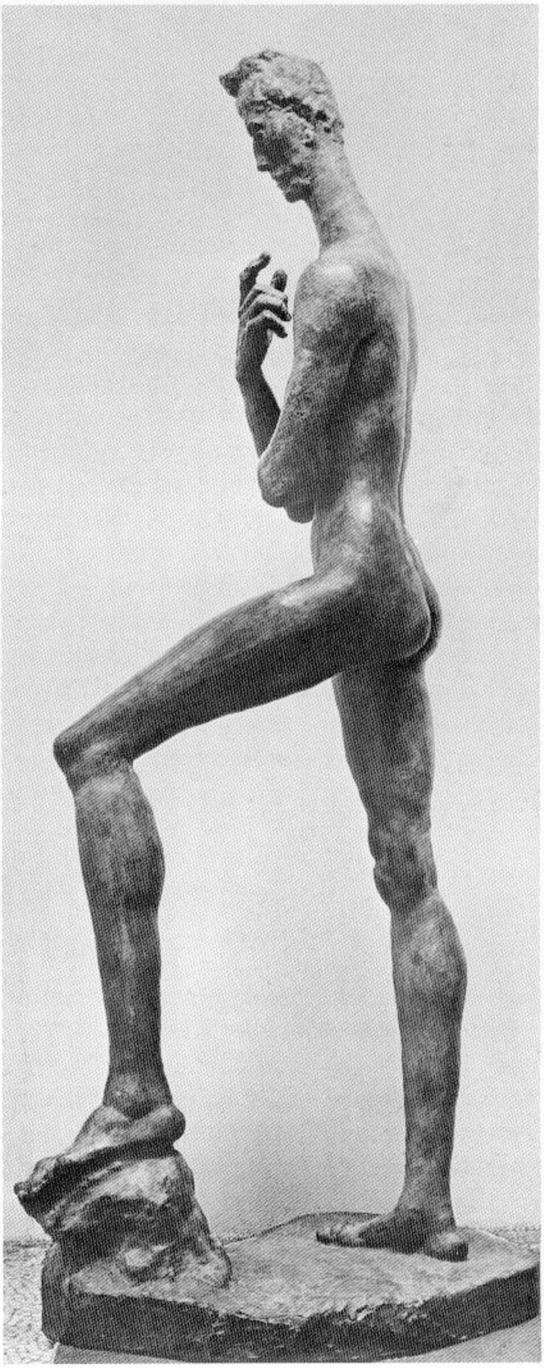
Até 1900, não surgem quaisquer tendências que possam se equiparar ao Pós-Impressionismo. A essa altura, os escultores de uma geração mais jovem tinham feito seu aprendizado sob a influência dominante de Rodin, e estavam prontos para seguir seus próprios caminhos. O melhor deles, Aristide Maillol, começou como pintor simbolista, embora não compartilhasse a atitude de Gauguin, contrário à influência grega. Maillol poderia ser chamado de "primitivo clássico"; ele admirava a força simplificada da escultura grega primitiva, rejeitando suas fases posteriores. A *Mulher Sentada* (fig. 372) traz-nos à memória os estilos Arcaico e Primitivo clássicos (comparar com figs. 55 e 56), em vez de Fídias ou Praxíteles (ver figs. 58 e 60). As formas sólidas e os volumes claramente definidos também evocam a afirmação de Cézanne, segundo a qual todas as formas naturais têm por base o cone, a esfera e o cilindro. Mas a característica mais notável da figura é seu estado de repouso harmonioso e auto-suficiente, que o mundo exterior é incapaz de perturbar. Segundo Maillol, uma estátua deve ser, acima de tudo, "estática", estruturalmente equilibrada como uma composição arquitetônica; deve representar um estado mental que esteja além da ansiedade das circunstâncias, sem a energia incontida e impulsiva característica das obras de Rodin. Sob esse aspecto, a *Mulher Sentada* é o extremo oposto de *O Pensador* (ver fig. 354). Mais tarde, Maillol chamou-a de *Méditerranée* — Mediterrânea — para sugerir a fonte onde fora buscar a serenidade intemporal de sua figura.

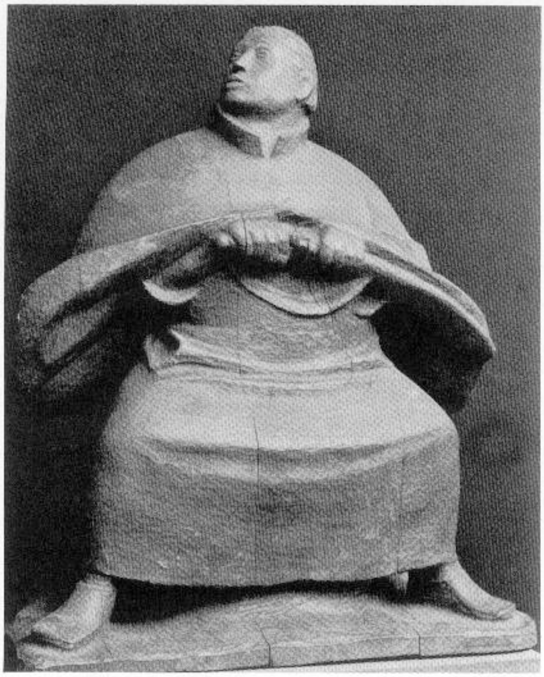
Um estado de calma meditativa é também aparente no *Jovem de Pé* (fig. 373), do escultor alemão Wilhelm Lehmbruck; aqui, um alongamento e uma angulosidade góticos estão associados a um perfeito equilíbrio, que provém da arte de Maillol, e há também algo da energia expressiva de Rodin. O efeito de conjunto é uma figura imponente e monumental, perfeitamente firme no espaço, que todavia nos traz à memória a poética melancolia que observamos na Fase Azul de Picasso. Ernst Barlach, outro importante escultor alemão que chegou à maturidade nos anos anteriores à Primeira Guerra Mundial, parece ser o oposto de Lehmbruck; é um "primitivo góti-

372. Aristide Maillol. *Mulher Sentada (Méditerranée).* c. 1901. Altura: 1,04 m. Coleção dr. Oskar Reinhart, Winterthur, Suíça



373. Wilhelm Lehmbruck. *Jovem de Pé.* 1913. Pedra moldada, altura: 2,33 m. Museu de Arte Moderna, Nova York (Doação da sra. John D. Rockfeller, Jr.)





374. Ernst Barlach. *Homem Desembainhando uma Espada.* 1911. Madeira, altura: 2,33 m. Museu da Academia de Arte Cranbrook, Bloomfield Hills, Michigan

co", mais próximo de Munch que da tradição do Simbolismo ocidental. O que Gauguin havia vivenciado na Bretanha e nos trópicos foi encontrado por Barlach na Rússia: a humanidade simples de uma era pré-industrial. Suas figuras, como o *Homem Desembainhando uma Espada* (fig. 374) dão forma concreta às emoções elementares — a ira, o medo, a dor — que parecem impostas a elas por presenças invisíveis. Quando agem, são como sonâmbulos, inconscientes de seus próprios impulsos. O homem, para Barlach, é uma criatura humilde à mercê de forças que escapam ao seu controle; ele nunca é senhor do seu destino. Caracteristicamente, essas figuras não emergem plenamente da substância material (em geral, como aqui, um compacto bloco de madeira) da qual são feitas; seus trajes são como uma crisálida endurecida que lhes esconde o corpo, como na escultura medieval. O alcance da arte de Barlach tem sérias restrições, tanto no que diz respeito à forma quanto às emoções, embora sua silenciosa intensidade no interior desses limites não seja fácil de esquecer.

A arte de nossa época

Em nosso estudo sobre a arte moderna já analisamos uma sucessão de "ismos": Neoclassicismo, Romantismo, Realismo, Impressionismo, Pós-Impressionismo, Divisionismo, Simbolismo. Há muitos outros que serão vistos na arte do século XX — na verdade, há tantos que ainda não se sabe exatamente quantos. Esses "ismos" podem constituir um sério obstáculo a nossa compreensão; eles nos fazem sentir que não podemos esperar entender a arte de nossa época a não ser que mergulhemos num emaranhado de doutrinas esotéricas. Na realidade, podemos ignorar todas, exceto os "ismos" mais importantes; da mesma forma que os nomes dos estilos dos períodos anteriores, são apenas rótulos para nos ajudar a colocar as coisas em seu devido lugar. Isso é verdade para muitos "ismos" da arte contemporânea; os movimentos que designam não podem ser claramente considerados como entidades distintas, ou têm tão pouca importância que só interessam ao especialista. Sempre foi mais fácil inventar um novo rótulo do que criar um movimento novo que realmente o mereça.

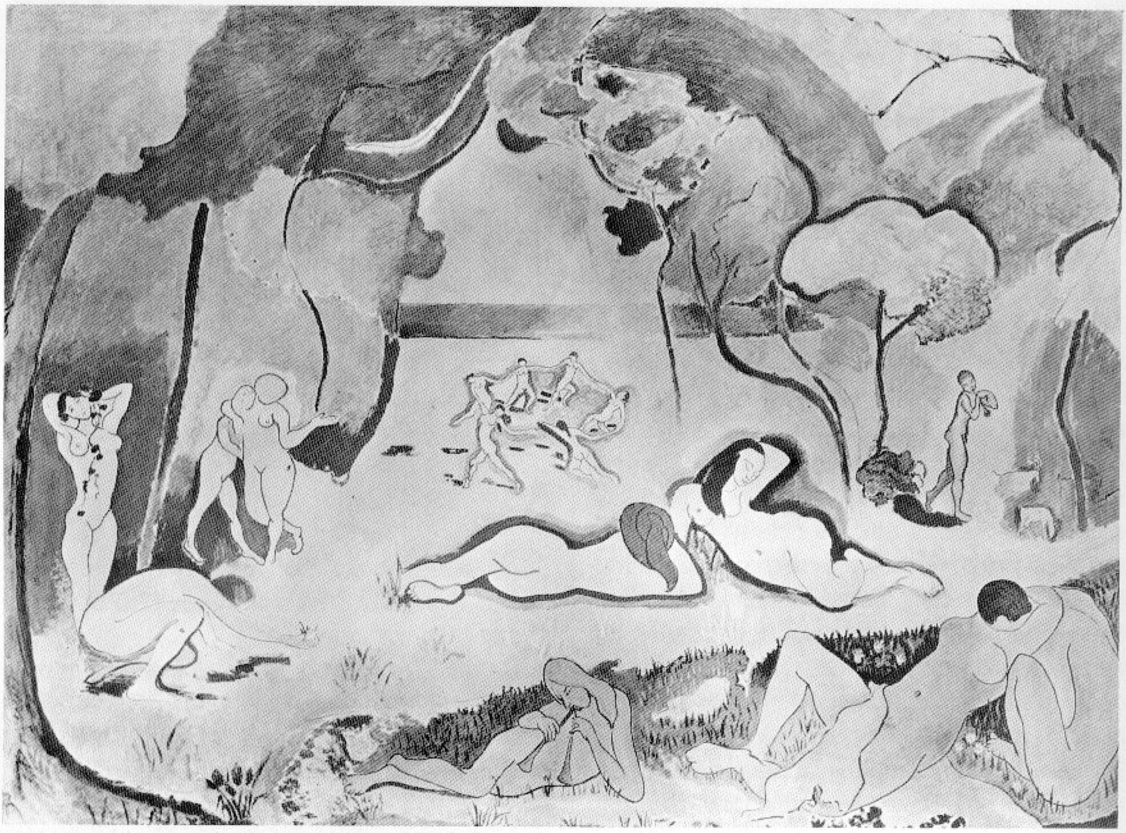
Além disso, não podemos nos livrar totalmente dos "ismos". Entre as tendências internacionais da arte do século XX, encontramos três correntes principais, cada uma delas abrangendo muitos "ismos", que surgiram com os pós-impressionistas e têm se desenvolvido muito desde então: Expressionismo, Abstração e Fantasia. A primeira enfatiza a atitude emocional do artista para consigo próprio e o mundo; a segunda, a estrutura formal da obra de arte; e a terceira explora o domínio da imaginação, especialmente em suas características irracionais e espontâneas. Mas não devemos esquecer que o sentimento, a ordem e a imaginação estão todos presentes em *todas* as obras de arte: sem a imaginação, elas seriam terrivelmente maçantes; sem uma certa ordem, seriam caóticas; sem o sentimento, ficaríamos impassíveis diante delas. Portanto, essas correntes não se excluem mutuamente. Descobrimos que estão inter-relacionadas de muitas formas, e a obra de um artista pode pertencer a mais de uma corrente. Além disso, cada corrente abrange uma ampla gama de abordagens, de realista à totalmente não-figurativa (ou não-objetiva). Assim, essas três correntes não correspondem a estilos específicos, mas a atitudes gerais. O principal interesse do expressionista é a comunidade humana; o do abstracionista, a estrutura da realidade; e o do artista da fantasia, o labirinto da mente humana individual.

Também abordaremos o Modernismo, um conceito peculiar ao século XX, embora suas raízes possam ser encontradas no Romantismo. Para o artista, é um apelo imperioso que afirma sua liberdade para criar em um estilo novo e lhe concede a missão de definir o significado de sua época — e até mesmo reformar a sociedade através de sua arte. Esse é um papel para o qual o problemático termo "vanguarda" é insatisfatório. É claro que os artistas sempre reagiram ao mundo em mutação que os cerca, mas raramente chegaram a desafiar como agora, com um sentido tão veemente de causa pessoal.

EXPRESSIONISMO

Os Fauves

No que concerne à pintura, pode-se dizer que o século XX começou cinco anos mais tarde. Entre 1901 e 1906, foram realizadas em Paris várias exposições abrangentes da obra de Van Gogh, Gauguin e Cézanne. Os jovens pintores que haviam crescido na atmosfera mórbida e "decadente" da década de 1890 ficaram profundamente impressionados, e alguns deles desenvolveram um estilo novo e radical, cheio de co-

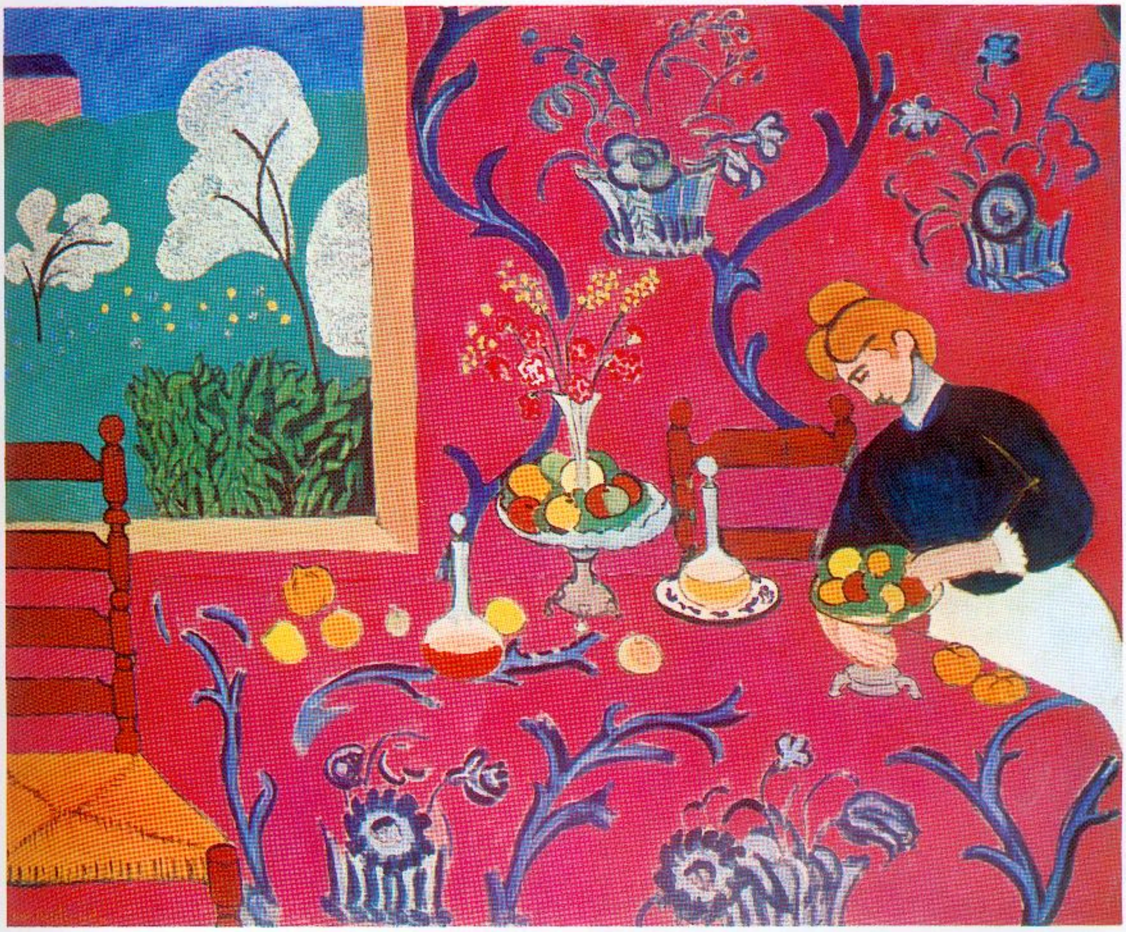


375. Henri Matisse. *A Alegria da Vida*. 1905-6. Óleo sobre tela, 1,74 m×2,38 m. *Copyright* Fundação Barnes, Merion, Pensilvânia

res violentas e distorções ousadas. Sua primeira aparição pública, em 1905, chocou tanto os críticos que eles lhes deram o nome de *Fauves* ("selvagens"), um rótulo que adotaram com orgulho. Na realidade, não era um programa comum que os unia, mas sim o sentido de liberação e de experimento que compartilhavam. Assim, o Fauvismo abrangia muitos estilos individuais vagamente relacionados, e o grupo se dissolveu depois de alguns anos.

Matisse

Seu principal líder era Henri Matisse, o mais velho dos fundadores da pintura do século XX. *A Alegria da Vida* (fig. 375), provavelmente o quadro mais importante de sua longa carreira, resume o espírito do Fauvismo melhor do que qualquer outra obra. Obviamente, o cromatismo uniforme de sua superfície, seus contornos pesados e cheios de ondulações, e o caráter "primitivo" de suas obras foram inspirados em Gauguin (ver fig. 361); até mesmo o tema sugere a visão do Homem num estado de Natureza que Gauguin tentara encontrar no Taiti (ver fig. 362). Mas logo percebemos que essas figuras não são Bons Selvagens sob o encanto de um deus nativo; o tema é uma cena pagã no sentido clássico — uma bacanal, como a de Ticiano (comparar com fig. 221). Até mesmo as poses das figuras têm uma origem predominantemente clássica, e a habilidade aparentemente descuidada mostra um profundo conhecimento do corpo humano (Matisse fora treinado na tradição acadêmica). O que torna a pintura tão revolucionária é sua radical simplicidade, sua "capacidade de omissão": cada coisa que talvez possa existir foi omitida ou sua existência apenas insinuada; e, no entanto, a cena preserva os aspectos essenciais da forma plástica e da profundidade espacial. A pintura, Matis-



376. Henri Matisse. *Harmonia em Vermelho (Sala Vermelha).* 1908-9. Óleo sobre tela, 1,81 m × 2,46 m. Museu Hermitage, Leningrado

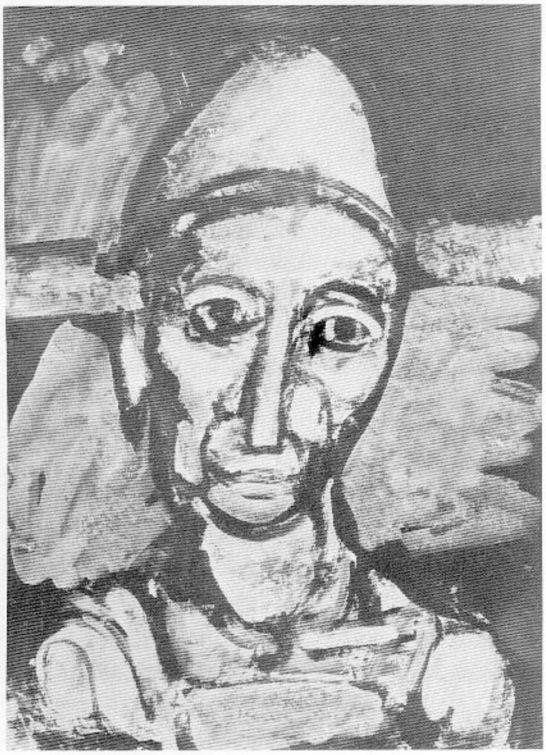
se parece dizer, é a ordenação rítmica da linha e da cor numa superfície plana, mas não é *apenas* isso. Até que ponto a imagem da natureza pode ser condensada sem que perca suas propriedades básicas, reduzindo-a, dessa forma, a um mero ornamento da superfície? "O que procuro, acima de tudo", explicou certa vez, "é a expressão... (Mas)... a expressão não consiste na paixão refletida num rosto humano... Toda a organização de meu quadro é expressiva. A posição das figuras ou objetos, os espaços vazios ao seu redor, as proporções; tudo tem uma função." Mas nós nos perguntamos o que expressa *A Alegria da Vida.* Exatamente o que o título diz. Qualquer que seja a sua dívida para com Gauguin, Matisse nunca foi afetado pelo mesmo descontentamento atormentado em relação à "decadência" de nossa civilização. Seus sentimentos intensos voltavam-se para uma direção única — o ato de pintar: para ele, essa experiência era tão feliz e profunda que queria transmiti-la ao observador em todo seu vigor e imediatismo. O objetivo de seus quadros, conforme ele sempre declarava, era dar prazer.

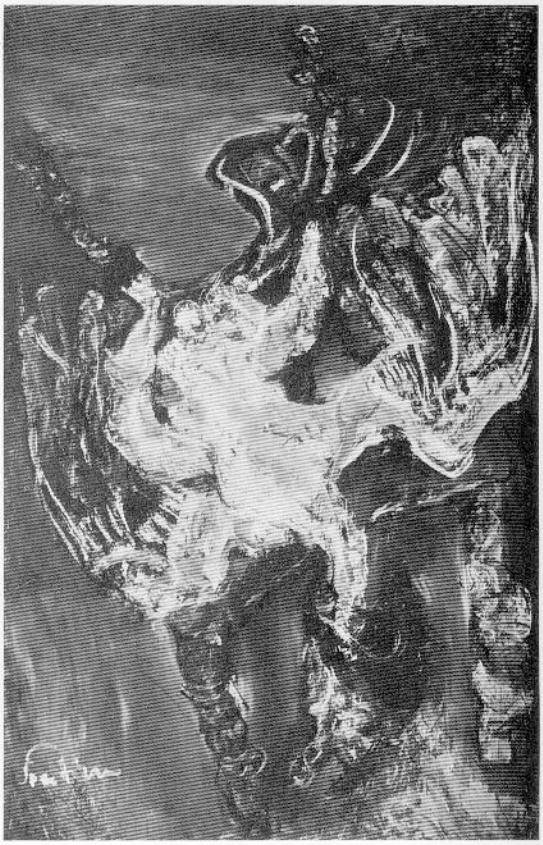
O equilíbrio novo e radical que Matisse alcançou entre os aspectos "bidimensionais" e "tridimensionais" da pintura está particularmente evidente em seu quadro *Harmonia em Vermelho* (fig. 376); ele pinta a toalha de mesa e a parede com a mesma combinação de azul sobre vermelho, e, no entanto, distingue os planos horizontais dos verticais com total segurança. Cézanne foi o pioneiro nessa integração do ornamento de superfície na concepção de um quadro (ver fig. 356), mas aqui Matisse a transforma no elemento principal de sua composição. Igualmente ousada — mas perfeitamente inteligível — é a vista de um jardim com árvores floridas, mostrada através da janela; a casa ao longe está pintada no mesmo tom rosa forte que o interior, e, desse modo, relaciona-se com o resto do quadro. Da mesma forma, o azul do céu, o verde da folhagem e os pontos amarelos-vivos (em lugar de flores) repetem-se todos no primeiro plano. A "capacidade de omissão" de Matisse entra em ação novamente: ao reduzir o número de tons ao mínimo, faz da cor um elemento estrutural independente. Essa é tão importante que *Harmonia em Vermelho* perderia todo o significado numa reprodução em preto e branco.

Rouault; Soutine

Outro membro do Fauvismo, Georges Rouault não teria usado a definição de "expressão" de Matisse. Para ele, esta ainda teria que incluir, como fizera no passado, "a paixão refletida num rosto humano". Rouault é o herdeiro legítimo da preocupação de Van Gogh e Gauguin com o estado corrupto do mundo. Entretanto, esperava por uma renovação espiritual através da revitalização da fé católica. Seus quadros, não importa qual o tema, são afirmações pessoais dessa ardente esperança. Treinado em sua juventude no trabalho com vitrais, estava melhor preparado do que os outros fauvistas a aceitar o entusiasmo de Gauguin pela arte medieval. As últimas pinturas de Rouault — por exemplo, *O Velho Palhaço* (fig. 377), que age como seu "Everyman"* —, compõe-se de áreas de cor brilhante, delineadas por acentuados contornos pretos à moda dos vitrais

377. Georges Rouault. *O Velho Palhaço*. 1917. Óleo sobre tela, 1 m × 0,75 m. Coleção de sr. e sra. Stavro Niarchos, Paris





378. Chaim Soutine. *A Ave Morta*. c. 1926. Tela, 0,98 m × 0,62 m. Instituto de Arte de Chicago (Coleção Joseph Winterbotham) góticos (comparar com fig. 153). Nesse caso, o espírito de resignação e sofrimento interior lembram-nos Rembrandt e Daumier.

---

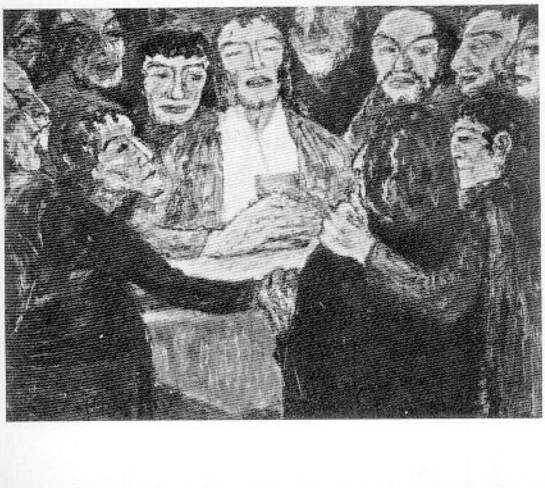
* Alusão à peça "Everyman", de c. 1485 e de autor desconhecido. Trata-se de uma "Morality Play", isto é, de uma "Moralidade", gênero dramático semi-religioso dos fins da Idade Média. Everyman, personagem que dá título à obra, é um homem velho à beira da morte. (N. T.)

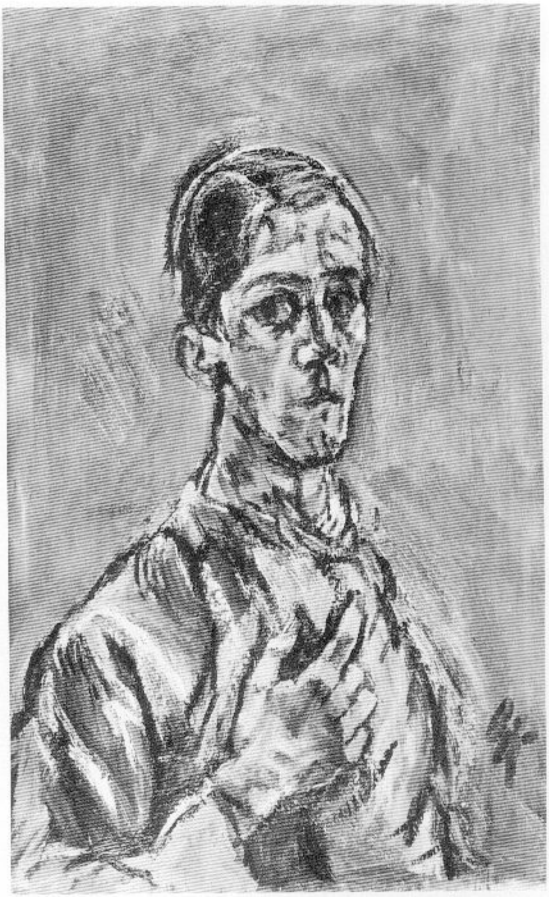
O expressionismo de Rouault foi único entre os pintores franceses. Em Paris, somente Chaim Soutine, um imigrante da Europa Oriental, seguiu seus passos. As pinceladas violentas e tempestuosas em *A Ave Morta* (fig. 378) refletem claramente a influência do velho mestre. Embora o quadro seja convencionalmente classificado como natureza-morta, a ave sem vida é um terrível símbolo da morte. Ao olharmos para o corpo depenado, de cor creme, percebemos com súbito horror a sua enorme semelhança com uma forma humana. Evoca o mergulho de Ícaro na terra, ou talvez seja uma imagem que representa, de forma cruel e direta, a definição de Platão, para quem o homem é um "bípede implume". Por seu poder de transmutar a angústia absoluta em uma forma visual, Soutine não tem nenhum rival entre os artistas modernos.

Nolde; Kokoschka; Beckmann

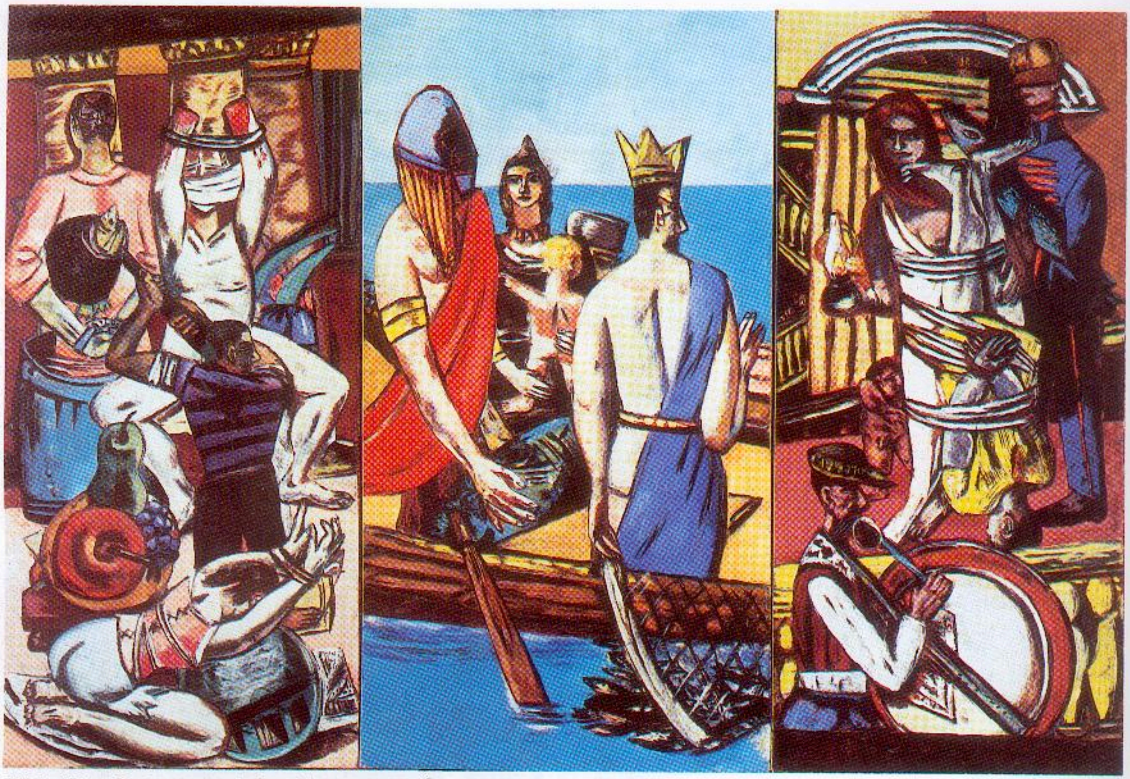
Foi na Alemanha que o Fauvismo teve seu impacto mais duradouro, especialmente entre os membros de um movimento chamado *Die Brücke* (A Ponte), um grupo de pintores com idéias semelhantes, que moravam em Dresden em 1905. Um artista do Brücke, Emil Nolde, diferencia-se dos demais; mais velho que os outros artistas do grupo, compartilhava com Rouault a predileção por temas religiosos, embora fosse um pintor muito menos articulado. As superfícies com camadas espessas de tinta e a habilidade deliberadamente desajeitada de sua *Última Ceia* (fig. 379) deixam claro que Nolde rejeitava todo refinamento pictórico em favor de uma expressão direta e primitiva, inspirada em Gauguin. Outro artista de talento muito singular, ligado ao Die Brücke apesar de não ser um de seus membros, foi o pintor austríaco Oskar Kokoschka. Suas melhores obras são os retratos que pintou antes da Primeira Guerra Mundial, como, por exemplo, seu esplêndido *Auto-Retrato* (fig. 380). Como Van Gogh, Kokoschka considerava-se um visionário, uma testemunha da verdade e realidade de suas experiências interiores (ver fig. 360); os traços hipersensíveis parecem dilacerados por uma ima-

379. Emil Nolde. *A Última Ceia*. 1909. Tela, 0,82 m × 1,06 m. Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde, Neukirchen (Schleswig), Alemanha





380. Oskar Kokoschka. *Auto-Retrato*. 1913. Óleo sobre tela, 0,81 m × 0,49 m. Museu de Arte Moderna, Nova York (Aquisição)

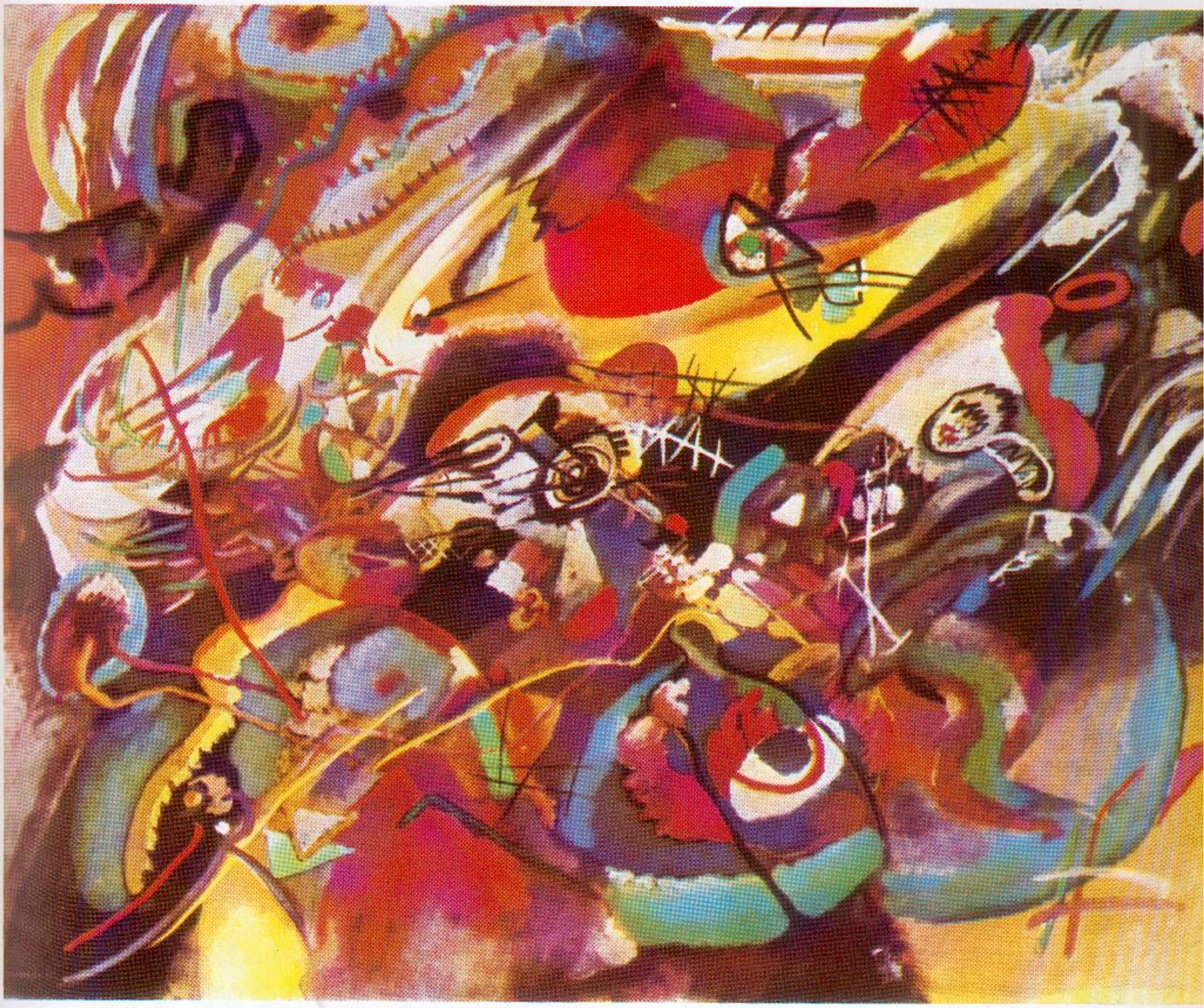


381. Max Beckmann. *A Partida*. 1932-33. Óleo sobre tela; painel central: 2,13 m × 1,15 m; painéis laterais: 2,13 m × 0,99 m cada. Museu de Arte Moderna, Nova York (Adquirido através de uma troca com doador anônimo)

ginação muito atormentada. Talvez não seja fantasioso encontrar em sua psique o eco do clima cultural que também produziu Sigmund Freud. Um seguidor mais ativo dos artistas do Brücke foi Max Beckmann, que só se tornou expressionista depois de passar pela experiência da Primeira Guerra Mundial, que o deixou desesperado com a situação da civilização moderna. Os painéis laterais de seu tríptico *A Partida* (fig. 381), concluídos quando ele, sob a pressão do nazismo, estava a ponto de deixar sua pátria, mostram um mundo de pesadelo repleto de figuras semelhantes a fantoches, tão inquietantes quanto a visão do Inferno de Bosch (ver painel direito na fig. 176). Seu simbolismo, no entanto, é até mesmo mais difícil de interpretar, embora não se possa negar o seu poder evocativo. Segundo uma visão atual daquilo que pode ter motivado o artista, o aspecto confuso dessas duas cenas, cheias de mutilações e rituais desprovidos de significado, parece ter a força de uma profecia. Em comparação, o plano estável do painel central, com o espaço ocupado pelo mar e o forte brilho do sol, transmite o espírito esperançoso de uma fuga para terras distantes. Depois de passar pela Segunda Guerra Mundial na Holanda ocupada pelos nazistas, nas mais penosas condições, Beckmann viveu os três últimos anos de sua carreira nos Estados Unidos.

Pintura não-objetiva: Kandinsky

Todavia, o passo mais ousado e original para além do Fauvismo foi dado na Alemanha por um russo, Wassily Kandinsky, o principal membro de um grupo de artistas de Munique denominado *Der Blaue Reiter* (O Cavaleiro Azul). Após 1910, Kandinsky abandonou totalmente a arte figurativa. Usando as cores do arco-íris e o estilo livre e dinâmico dos fauvistas de Paris, criou um estilo inteiramente não-objetivo. Essas obras têm títulos tão abstratos quanto suas formas: esse exemplo, um dos mais notáveis, chama-se *Esboço I para a "Composição VII"* (fig. 382). Talvez



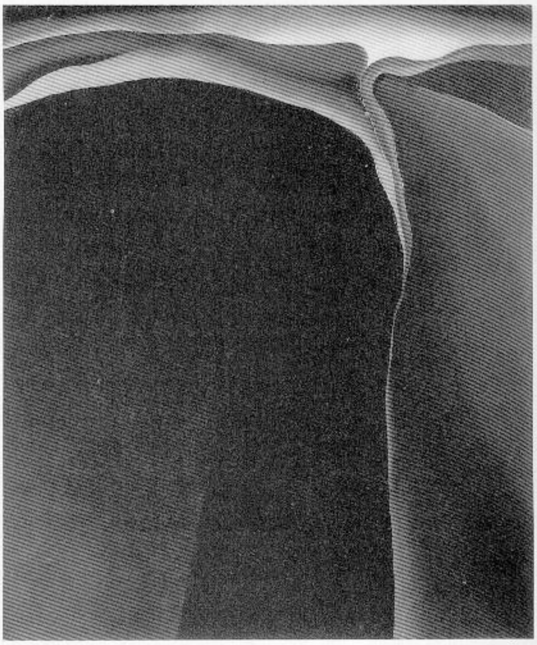
382. Wassily Kandinsky. *Esboço I para a "Composição VII"*. 1913. Tela, 0,78 m × 1,15 m. Coleção Felix Klee, Berna

devêssemos evitar o termo "abstrato", com que em geral pretendemos dizer que o artista analisou e simplificou as formas da realidade visível (lembremo-nos da máxima de Cézanne, segundo a qual todas as formas naturais se baseiam no cone, na esfera e no cilindro). Esse não era o método de Kandinsky. Quaisquer que sejam os vestígios da representação que sua obra contém, são um tanto involuntários — seu objetivo era dotar a forma e a cor de um significado puramente espiritual (conforme dizia ele), eliminando toda semelhança com o mundo físico. Whistler também havia falado em "despir o seu quadro de qualquer tipo de interesse exterior"; ele até mesmo antecipou o uso dos títulos "musicais" de Kandinsky. Mas foi a influência liberadora dos fauvistas que permitiu que Kandinsky pusesse sua teoria em prática. Até que ponto é válida a analogia entre a pintura e a música? Quando Kandinsky usa-a de forma tão séria e rígida, será que ele realmente eleva sua arte a um outro plano de liberdade? Ou será que sua declarada independência em relação à representação o force a "representar a música", o que o limita até mesmo de forma mais rígida? Os defensores de Kandinsky gostam de salientar que a pintura figurativa tem um conteúdo "literário", e deploram tal dependência em relação a outra arte. Mas por que o conteúdo "musical" da pintura não-objetiva deveria ser mais desejável? A pintura é menos alheia à música do que à literatura? É difícil discutir o problema, e nem importa se essa teoria está certa ou errada; só a experiência comprova, não a teoria. As idéias de Kandinsky — ou de qualquer outro artista — são importantes para nós somente se estivermos convencidos da importância de seus quadros. Será que ele criou um estilo viável? Deve-se admitir que sua obra exige uma reação intuitiva que pode ser difícil para alguns de nós, mas a pintura aqui reproduzida possui densidade e vitalidade, e um frescor radiante de sentimento que nos impressiona mesmo que não saibamos com certeza o que o autor expressou exatamente.

O'Keeffe; Orozco

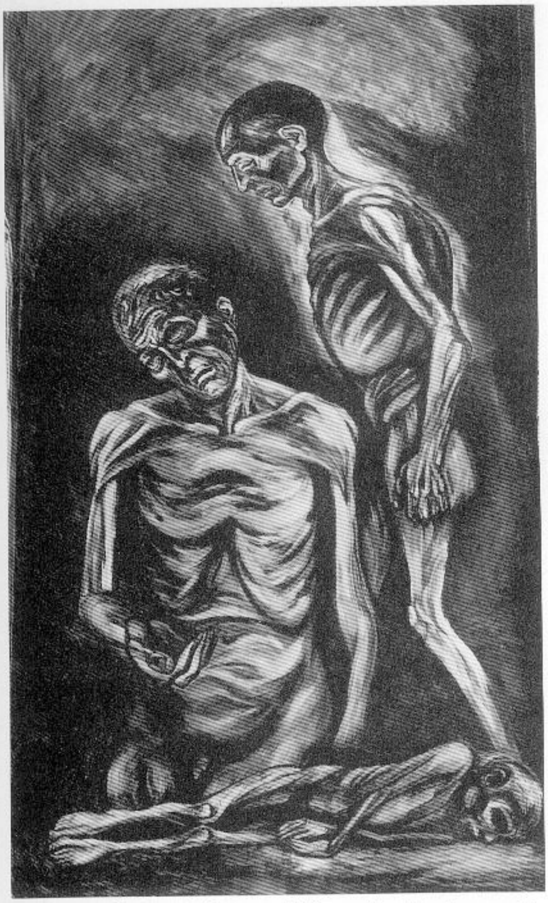
Os americanos familiarizaram-se com os fauvistas através de exposições realizadas a partir de 1908, e depois da Primeira Guerra Mundial houve também um crescente interesse pelos expressionistas alemães. A força motriz por trás do movimento modernista nos Estados Unidos foi o fotógrafo Alfred Stieglitz (ver p. 435), praticamente o único a apoiar muitos de seus primeiros membros. Para ele, modernismo significava abstração e conceitos a ela relacionados. O movimento modernista acabou tendo uma curta duração nos Estados Unidos, principalmente porque os ideais utópicos associados à abstração foram destruídos pela "guerra que poria fim a todas as guerras". Após 1920, a maioria dos pintores do círculo de Stieglitz concentrou-se em paisagens, que retratavam segundo estilos figurativos inspirados, em grande parte, no expressionismo.

Os membros mais originais do grupo de Stieglitz, Arthur Dove e Georgia O'Keeffe, trabalhavam com formas de abstração devidas a Kandinsky. No decorrer de toda sua longa carreira, O'Keeffe (que se casou com Stieglitz em 1924) lidou com uma ampla variedade de temas e estilos, mas todos expressavam a mesma abordagem pessoal: quando um tema apresentava-se à sua imaginação, ela alterava e simplificava sua aparência. Entre suas melhores obras estão as abstrações orgânicas da metade da década de 1920 (fig. 383). Em parte planta, em parte paisagem, elas parecem revelar o segredo da Natureza a partir de seu interior. Essas pinturas têm um espírito monumental que desmente seu tamanho muitas vezes modesto.



383. Georgia O'Keeffe. *Abstração em Negro.* 1924. Óleo sobre tela, 0,62 m × 0,53 m. Museu de Arte de St. Louis (Doação de Charles E. e Mary Merrill)

Até a década de 1930, o centro do Expressionismo no Novo Mundo foi o México, mais do que os Estados Unidos. A Revolução Mexicana começou em 1911 com a queda do ditador Porfírio Dias, e continuou por mais de duas décadas; inspirou um grupo de jovens pintores a buscar um estilo nacional que incorporasse a grande herança nativa da arte pré-colombiana. Eles também sentiam que sua arte deveria ser "do povo", expressando o espírito da Revolução em vastos ciclos murais em edifícios públicos. Embora cada artista desenvolvesse seu próprio estilo, compartilhavam um ponto de vista comum: a arte simbolista de Gauguin. Essa arte havia mostrado como as formas não-ocidentais poderiam ser integradas à tradição ocidental, e, além do mais, o aspecto simples e decorativo era particularmente adequado aos murais. O envolvimento desses



384. José Clemente Orozco. *Vítimas*. (detalhe de um ciclo mural). 1936. Universidade de Guadalajara, México

artistas com as agitações políticas da época levou-os muitas vezes a sobrecarregarem suas obras de significado ideológico.

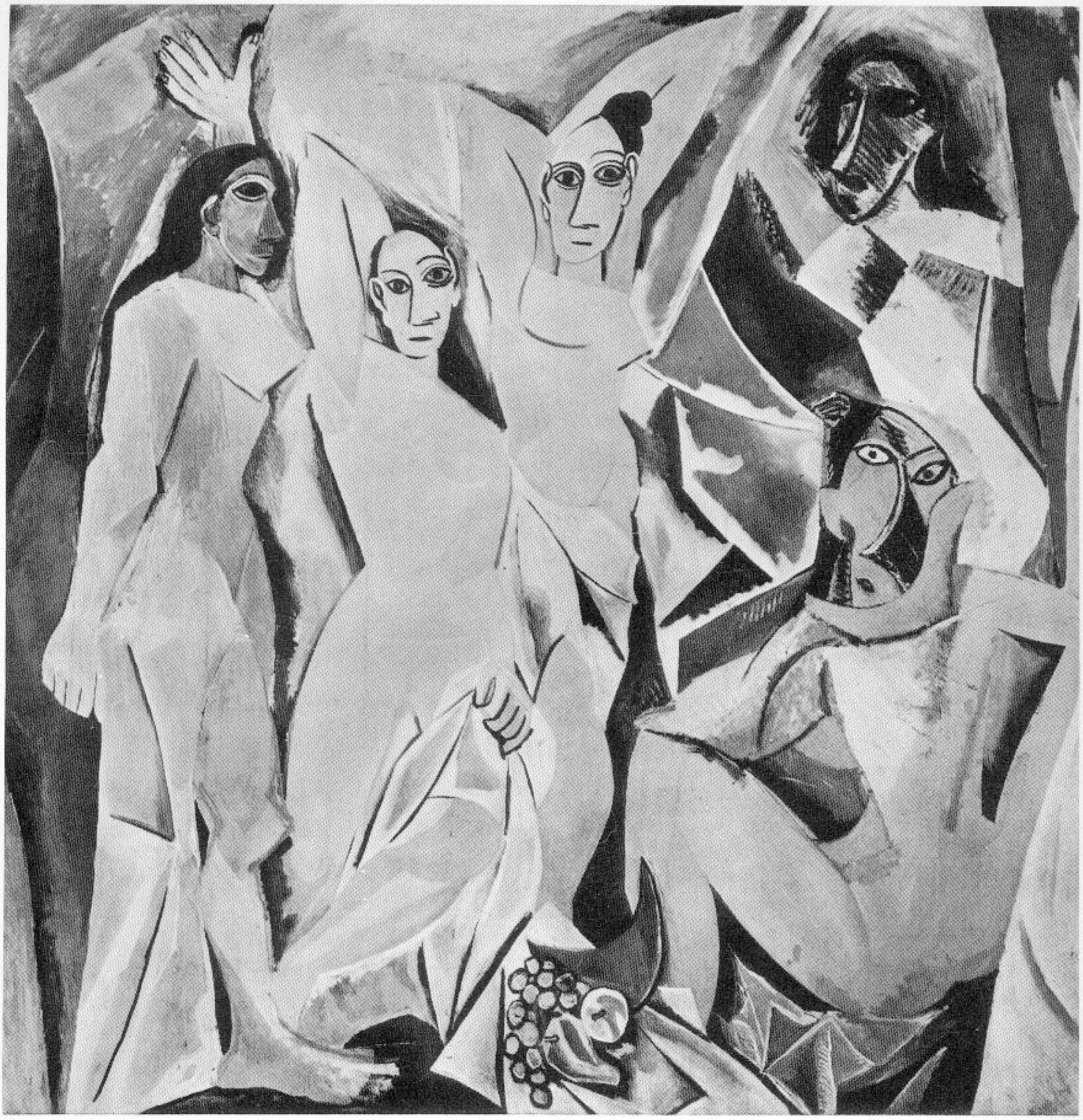
Dentre eles, o menos sujeito a tal desequilíbrio de forma e tema era José Clemente Orozco, um artista apaixonadamente independente que se recusava a envolver-se em política partidária. O detalhe do ciclo mural da Universidade de Guadalajara, apresentado neste livro (fig. 384), ilustra sua característica mais vigorosa, uma solidariedade humanitária em relação às massas sofredoras e silenciosas.

ABSTRAÇÃO

A segunda das principais correntes apresentadas é a que denominamos Abstracionismo. Literalmente, abstrair significa afastar-se, separar. Se tivermos dez maçãs e depois separarmos o número dez das maçãs, obtemos um "número abstrato", um número que não mais se refere a objetos específicos. Mas "maçãs" também é uma abstração, uma vez que insere as dez maçãs em uma classe, sem se preocupar com suas características individuais. O artista que se puser a pintar dez maçãs descobrirá que nenhuma delas é semelhante; no entanto, talvez ele não possa levar em consideração todas as suas diferenças: até mesmo a representação mais cuidadosa dos pedaços da fruta está sujeita a algum tipo de abstração. Desse modo, a abstração faz parte da criação de *qualquer* obra de arte, quer o artista saiba disso, quer não. Entretanto, o processo não era consciente e controlado até o Renascimento, quando os artistas analisaram pela primeira vez as formas da natureza em termos de entidades matemáticas (ver p. 199). Cézanne e Seurat revitalizaram essa abordagem e a exploraram posteriormente; eles são os ancestrais diretos do movimento abstracionista na arte do século XX. Entretanto, seu verdadeiro criador foi Picasso.

Cubismo de Facetas

Por volta de 1905, estimulado tanto pelos fauvistas quanto pelos grandes pós-impressionistas, Picasso abandonou gradualmente o lirismo melancólico de sua Fase Azul e adotou um estilo mais vigoroso. Compartilhava o entusiasmo de Matisse por Gauguin e Cézanne, mas ele via esses mestres de modo muito diferente; em 1906-7, produziu uma tela monumental (fig. 385) tão ousada que irritou até mesmo Matisse. O título, *As Senhoritas de Avignon* refere-se não à cidade do mesmo nome, mas sim à Rua Avignon num bairro mal-afamado de Barcelona; quando Picasso começou o quadro, ele deveria retratar uma cena de bordel, mas acabou sendo uma composição de cinco nus e uma natureza-morta. Mas que nus! Os três à esquerda são distorções angulares de figuras clássicas, ao passo que os traços e corpos violentamente disformes dos outros dois têm todas as características bárbaras da arte primitiva (ver figs. 9 e 10). Segundo Gauguin, os fauvistas haviam descoberto o apelo estético da escultura da África e da Oceania; no entanto, foi

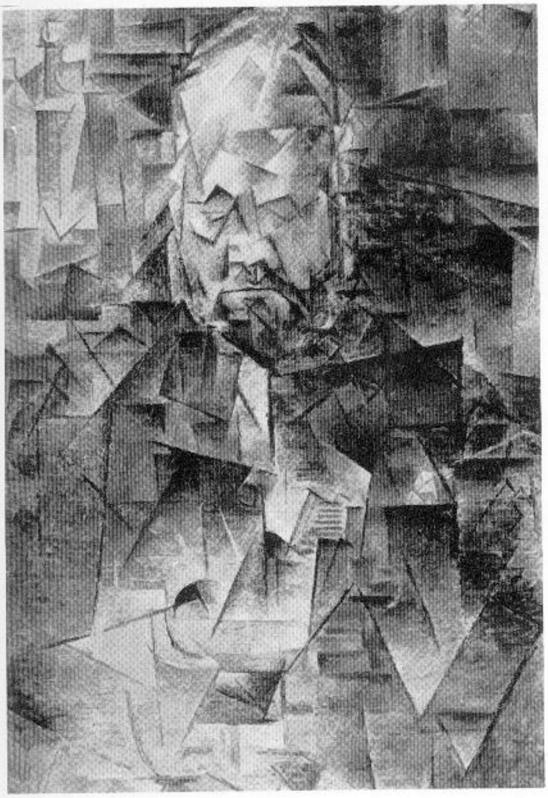


385. Pablo Picasso. *As Senhoritas de Avignon.* 1907. Óleo sobre tela, 2,44 m×2,33 m. Museu de Arte Moderna, Nova York (Adquirido através do legado de Lillie P. Bliss)

Picasso, mais do que eles, quem usou a arte primitiva como um aríete contra a concepção clássica de beleza. Não somente as proporções, mas também a integridade orgânica e a continuidade do corpo humano são negados aqui, de modo que a tela (nas palavras precisas de um crítico) "assemelha-se a um campo de vidro quebrado". Picasso, então, destruiu muito; mas, ao longo desse processo, o que ele terá ganho? Após termos nos recuperado do choque inicial, começamos a ver que a destruição é bastante metódica; tudo — as figuras, assim como seu ambiente — está *quebrado* em facetas angulares, as quais, como se pode observar, não são uniformes, mas sombreadas de uma forma que lhes confere uma certa tridimensionalidade. Nem sempre podemos ter certeza se elas são côncavas ou convexas; algumas se parecem com nacos de espaço solidificado, outras com fragmentos de corpos translúcidos. Constituem um tipo único de matéria, que impõe um novo tipo de integridade e continuidade a toda a tela. Ao contrário da *Harmonia em Vermelho* de Matisse, as *Senhoritas* não podem mais ser lidas como uma imagem do mundo exterior; elas têm o seu próprio mundo, análogo à natureza, mas construído segundo princípios diferentes. O revolucionário "material de construção" de Picasso, composto de vácuos e sólidos, é difícil de descrever. Os primeiros críticos, que viam somente a prevalência de cantos e ângulos agudos, dominaram o novo estilo de *Cubismo.*

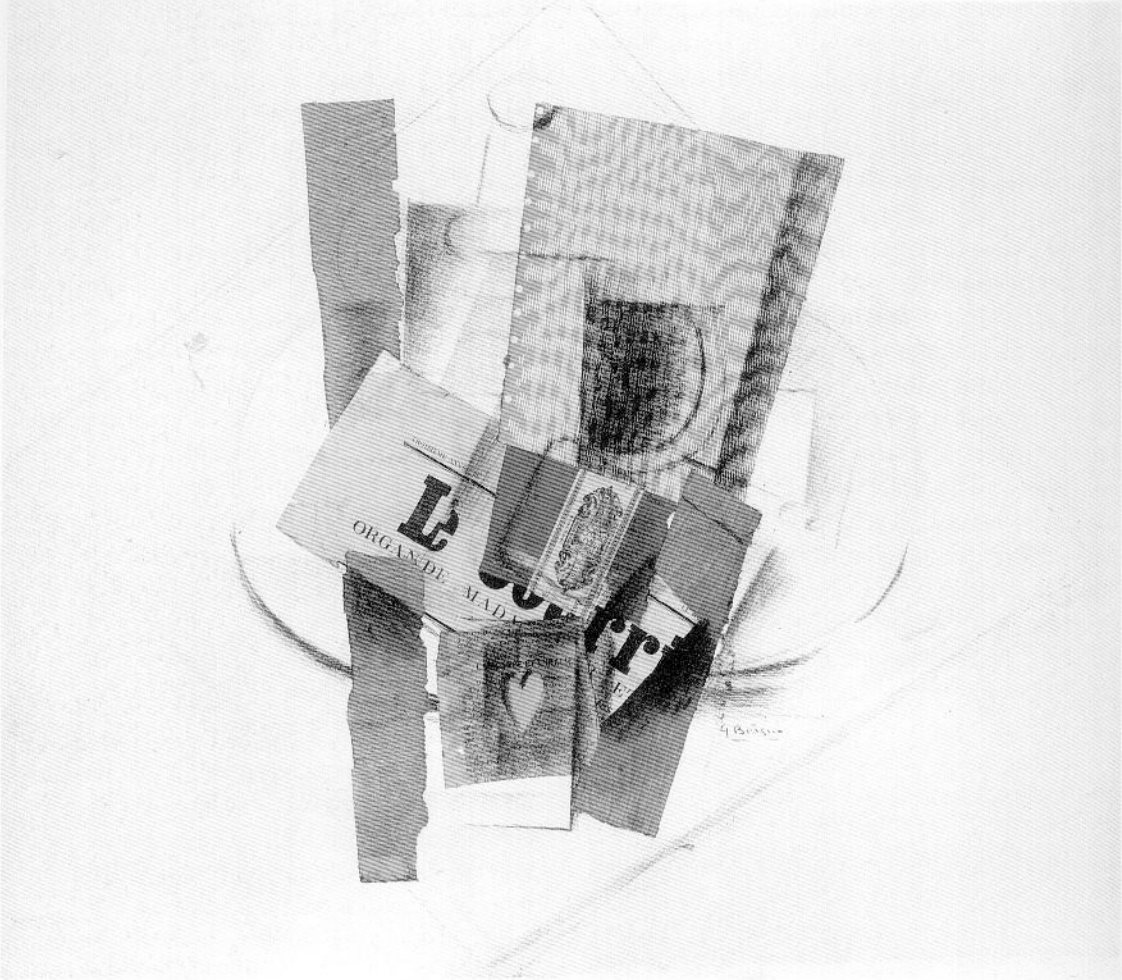
Talvez pareça difícil acreditar que as *Senhoritas* devam algo a Cézanne. No entanto, Picasso havia estudado as últimas obras de Cézanne com cuidado (ver fig. 357), encontrando em seu tratamento abstrato do volume e do espaço as unidades estruturais translúcidas nas quais se baseou ao criar as facetas do Cubismo. O elo fica mais claro no retrato de Ambroise Vollard (fig. 386), que Picasso pintou quatro anos mais tarde: as facetas são agora pequenas e precisas, mais semelhantes a prismas, e a tela tem o equilíbrio e o refinamento de um estilo totalmente maduro. Contrastes de cor e de textura são reduzidos ao mínimo, com o intuito de não competir com o desenho. E a estrutura se tornou uma teia tão complexa que pareceria totalmente cerebral se a face do modelo "emprismado" não surgisse com tanta força dramática. O Cubismo tornou-se, nesse caso, um estilo abstrato num sentido puramente ocidental, em oposição às distorções "bárbaras" das *Senhoritas.* Mas sua distância da realidade observada não aumentou de forma significativa — talvez Picasso esteja participando de uma sofisticada brincadeira de esconde-esconde com a natureza, mas ainda necessita dela para desafiar seus poderes criativos. O domínio não-objetivo não exerceu nenhuma atração sobre ele, nem naquela época, nem mais tarde.

386. Pablo Picasso. *Ambroise Vollard.* 1909-10. Óleo sobre tela, 0,91 m × 0,65 m. Museu Pushkin, Moscou



Cubismo de Colagem

Por volta de 1910, o Cubismo estava bem estabelecido como uma alternativa para o Fauvismo; outros artistas haviam se unido a Picasso — especialmente Georges Braque, com quem trabalhou tão intimamente que fica difícil distinguir a obra de ambos. Os dois começaram a fase seguinte do Cubismo, que foi ainda mais ousada do que a primeira, como fica evidenciado em *Le Courrier* de Braque, de 1913. É composto quase que inteiramente de fragmentos de materiais cortados e colados, tendo somente algumas linhas a mais para completar o desenho; reconhecemos tiras de madeira granulada, parte do envoltório de um charuto, um pedaço de papel-jornal transformado em baralho (o ás de copas). Essa técnica passou a ser conhecida como *collage* (palavra francesa para "colagem"). Por que Picasso e Braque subitamente preferem os conteúdos da cesta de lixo ao papel e à tinta? Porque começaram a pensar na superfície do quadro como uma espécie de bandeja na qual "serviriam" a natureza-morta ao observador, e porque descobriram que a melhor maneira de explorar esse novo conceito era colocar objetos reais sobre a bandeja. Os ingredientes de uma colagem, na realidade, têm um duplo papel; foram moldados e combinados, e depois desenhados ou pintados com o objetivo de lhes

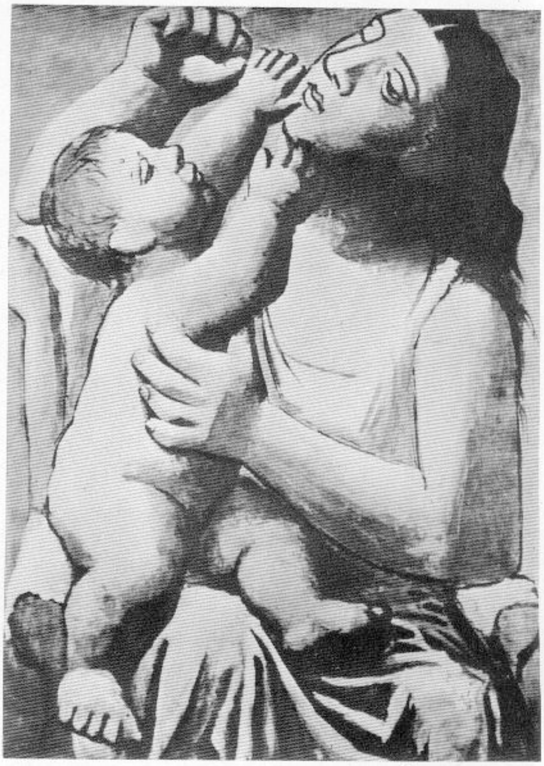


387. Georges Braque. *Le Courrier*. 1913. Colagem, 0,51 m × 0,57 m. Museu de Arte de Filadélfia (Coleção A. E. Gallatin)

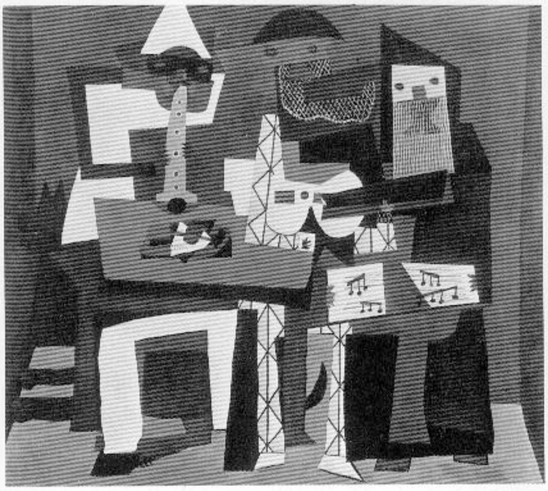
conferir um sentido figurativo, mas mantêm sua identidade original como fragmentos de material. Assim, sua função é tanto *representar* (serem parte de uma imagem) e *apresentar* (serem eles próprios). Nesse papel, dão à colagem uma auto-suficiência que nenhum quadro do Cubismo Facetado teria dado. Afinal, uma bandeja é uma área fechada, isolada do resto do mundo físico; ao contrário de uma pintura, não pode mostrar mais do que há realmente sobre ela. A diferença entre as duas fases do Cubismo também pode ser definida em termos do espaço do quadro: o Cubismo Facetado mantém um certo tipo de profundidade, a superfície pintada atua como uma janela através da qual ainda percebemos remanescentes da conhecida perspectiva da Renascença. Esse espaço encontra-se atrás do plano do quadro e não tem limites visíveis; pode conter objetos que não estão ocultos de nossos olhos. No Cubismo de Colagem, ao contrário, o espaço do quadro localiza-se na frente do plano da "bandeja"; o espaço é criado não por recursos ilusionistas, tais como o modelado ou o escorço, mas sim pela intersecção real de camadas de materiais colados. O Cubismo de Colagem oferece então um conceito de espaço basicamente novo, o primeiro desde Masaccio: é um verdadeiro marco na história da pintura.

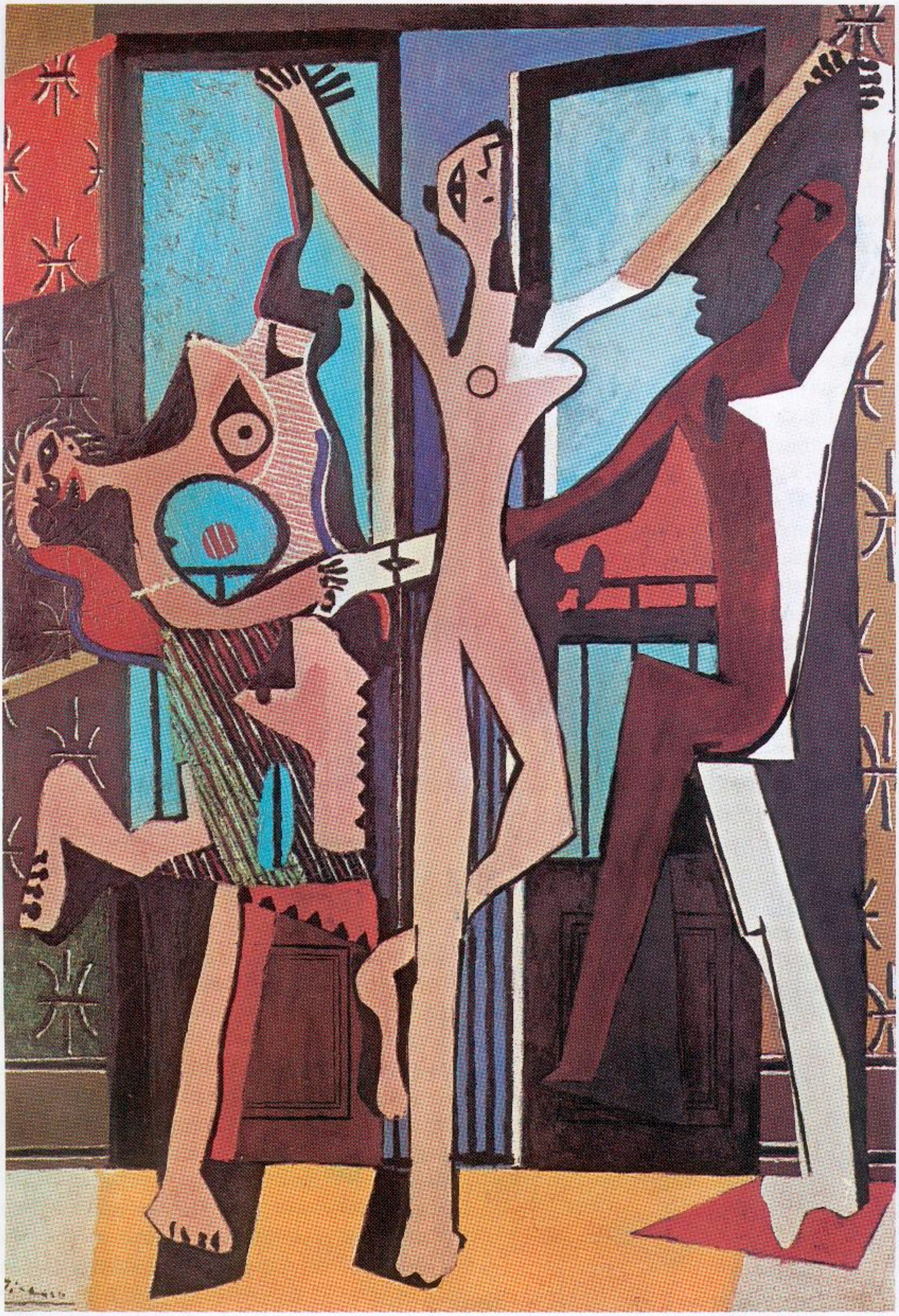
Logo Picasso e Braque descobriram que poderiam preservar esse novo espaço pictórico sem usar materiais colados; tinham somente que pintar como se estivessem fazendo colagens. O quadro *Três Músicos* (fig. 388) de Picasso apresenta esse "estilo de papel cortado" tão consistentemente que não conseguimos descobrir a partir da reprodução se é uma pintura ou uma colagem. De qualquer modo, é uma das grandes obras-primas do Cubismo de Colagem, monumental em tamanho e concepção. As partes separadas são encaixadas tão firmemente quanto blocos arquitetônicos, embora o principal interesse do artista não se volte para a forma da superfície (se assim fosse, a pintura se assemelharia a uma colcha de retalhos), mas sim para a imagem dos três músicos, figuras tradicionais no palco de uma comédia. Sua presença humana, solene e até mesmo sinistra, pode ser sentida por trás das fantasias e máscaras.

Entretanto, Picasso tornara-se famoso internacionalmente. O Cubismo havia se disseminado por todo o Mundo Ocidental: influenciou não somente pintores, mas também escultores e até mesmo arquitetos. No entanto, o próprio Picasso já buscava novos caminhos. Por volta de 1920, estava trabalhando simultaneamente com dois estilos distintos: o Cubismo de Colagem e um estilo neoclássico de figuras encorpadas e acentuadamente modeladas como em sua tela *Mãe e Filho* (fig. 389). Para muitos, isso parecia uma espécie de traição, mas em retrospectiva, a causa do desempenho de Picasso em duas áreas é evidente: enfadado com as limitações do Cubismo de Colagem, precisava restabelecer o contato com a tradição clássica, com a "arte dos museus". As figuras de *Mãe e Filho* têm um aspecto pseudomonumental que sugere estátuas colossais ao invés de pessoas de carne e osso, embora o tema seja tratado com uma ternura surpreendente. Entretanto, as formas estão cuidadosamente encaixadas dentro da moldura, não muito diferente da forma como se faz uma colagem. Alguns anos depois, os dois estilos de Picasso começaram a convergir, fazendo uma extraordinária síntese do que foi a base de sua arte posterior. Os *Três Bailarinos* de 1925 (fig. 390) mostra como ele conseguiu realizar esse feito aparentemente impossível. Em termos estruturais, o quadro é puro Cubismo de Colagem, mesmo que, ao invés de recortar e colar, o artista tenha imitado a aparência de colagem com seu pincel; a tela até mesmo mostra imitações pintadas de materiais específicos — papéis de parede com desenhos, e amos-


389. Pablo Picasso. *Mãe e Filho.* 1921-22. Óleo sobre tela, 0,97 m × 0,71 m. Fundação Família Alex L. Hillman, Nova York

388. Pablo Picasso. *Três Músicos.* 1921. Óleo sobre tela, 1,90 m × 2,23 m. Museu de Arte Moderna, Nova York (Fundação Simon Guggenheim)

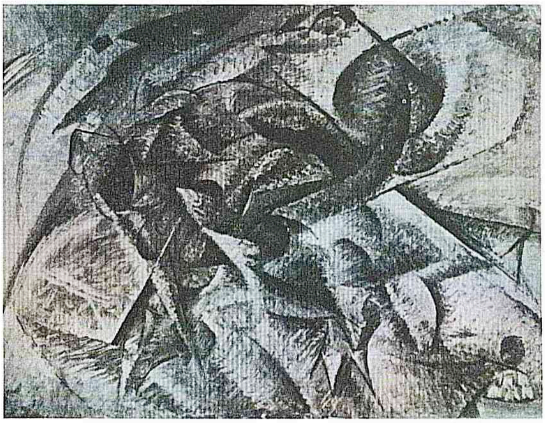




390. Pablo Picasso. *Três Bailarinos.* 1925. Óleo sobre tela, 2,14 m × 1,43 m. Galeria Tate, Londres tras de vários tecidos recortadas com tesoura de picotar. Mas as figuras, uma visão frenética e fantástica de uma dança clássica, são um ataque ainda mais violento às convenções do que havia sido *As Senhoritas de Avignon* (ver fig. 385). A anatomia humana constitui aqui simplesmente a matéria-prima para a inventividade incrivelmente fértil de Picasso; membros, seios e rostos são manipulados com a mesma liberdade soberana que os fragmentos da realidade externa em *Le Courrier* de Braque. Sua identidade original não mais importa — os seios podem se transformar em olhos, os perfis se misturam com vistas frontais, as sombras se tornam substância, e vice-versa, num fluxo infinito de transformações. São "trocadilhos visuais" e oferecem possibilidades totalmente inesperadas de expressão — jocosa, grotesca, macabra e, até mesmo, trágica.

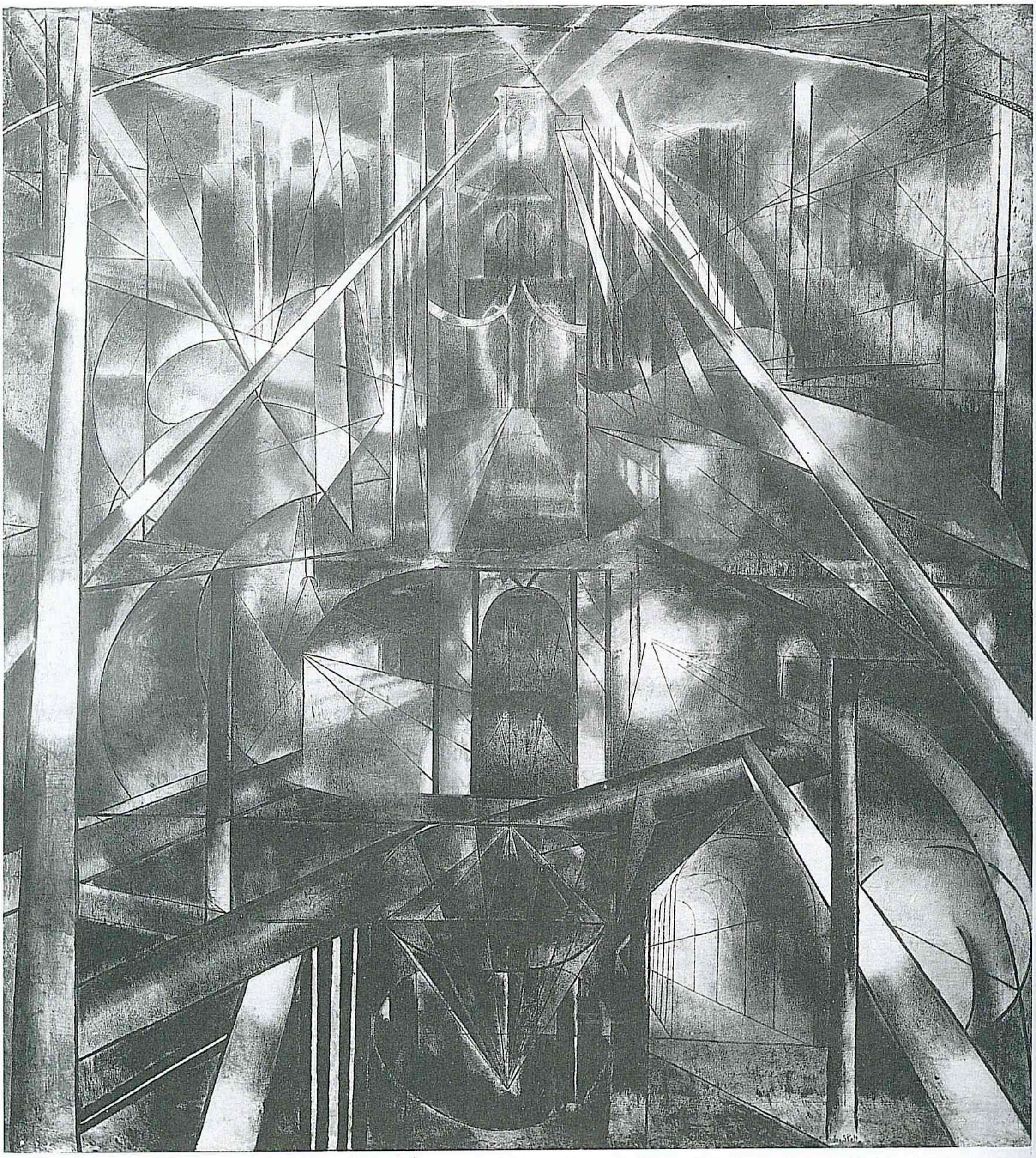
Futurismo

A forma como Picasso e Braque originariamente conceberam o Cubismo oferecia uma disciplina formal de equilíbrio sutil, usada para temas tradicionais — natureza-morta, retrato, nus. Entretanto, outros pintores viam no novo estilo uma afinidade especial com a precisão geométrica que o colocava em exclusiva harmonia com o dinamismo dos tempos modernos. O movimento futurista italiano, de curta duração, exemplifica essa atitude; em 1910, seus fundadores lançaram um manifesto que rejeitava violentamente o passado e exaltava a beleza da máquina. Primeiro, usaram técnicas desenvolvidas a partir do Pós-Impressionismo para retratar o progresso da sociedade industrial em composições estáticas, dependentes ainda das imagens representacionais. Mas, ao adotar a visão simultânea do Cubismo Facetado em *Dinamismo de um Ciclista* (fig. 391), Umberto Boccioni, o mais original dos futuristas, conseguiu comunicar o pedalar furioso através do tempo e do espaço ainda mais eficientemente do que se tivesse realmente retratado a figura humana, que, na arte tradicional, somente poderia ser vista em um único tempo e espaço. No vocabulário flexível criado pelo Cubismo, Boccioni encontrou o meio de expressar o novo sentido de tempo, espaço e energia no século XX, como seria logo definido na teoria da relatividade de Albert Einstein. Além do mais, Boccioni sugere o aspecto singular da experiência moderna. Com seu movimento vibrante, o ciclista tornou-se uma extensão desse ambiente, do qual ele agora é indistingüível. O *Futurismo* literalmente desapareceu com a Primeira Guerra Mundial; seus líderes foram mortos pelos mesmos veículos de destruição que haviam glorificado, apenas alguns anos antes, em seu revolucionário manifesto.



391. Umberto Boccioni. *Dinamismo de um Ciclista.* 1913. Tela, 0,70 m×0,95 m. Coleção Gianni Mattioli, Milão

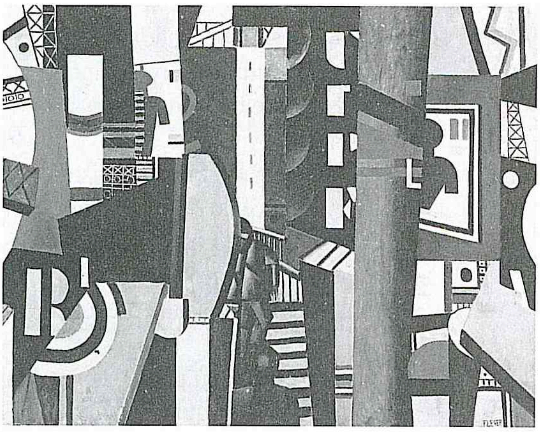
Fortes ecos do Futurismo aparecem, no entanto, em *A Ponte de Brooklyn* (fig. 392), pintado pelo ítalo-americano Joseph Stella um pouco antes do final da guerra. Com seu labirinto de vigorosos cabos luminosos, fortes impulsos diagonais e "células" cristalinas de espaço, surpreendentemente o quadro coloca-se em pé de igualdade com o poema de Walt Whitman como um canto a esse monumento da tecnologia moderna. Com o mesmo espírito, *A Cidade* (fig. 393), do francês Fernand Léger, é uma paisagem industrial perfeitamente controlada que é estável sem ser estática, e seu Cubismo de Colagem reflete as formas geométricas simples das máquinas modernas. Cheia de otimismo e agradável excitação, evoca uma utopia mecanizada. Nesse caso, o termo "abstração" aplica-se mais à escolha dos elementos do quadro e à forma de combiná-los do que às próprias formas, já que elas (com exceção das duas figuras na escala) são entidades "pré-fabricadas".



392. Joseph Stella. *A Ponte de Brooklyn*. 1917. Óleo sobre tela, 2,13 m × 1,93 m. Galeria de Arte da Universidade de Yale, New Haven, Connecticut (Coleção Société Anonyme)

Cubo-futurismo; Suprematismo

O *Cubo-futurismo*, que surgiu na Rússia alguns anos antes da Primeira Guerra Mundial como resultado do contato íntimo com os principais centros de arte europeus, adotou o estilo de Picasso e baseou suas teorias em manifestos futuristas. Os futuristas russos eram, acima de tudo, modernistas. Acolheram bem a indústria, que estava se espalhando rapidamente por toda a Rússia, como o fundamento de uma nova sociedade e o meio para dominar aquele velho inimigo russo, a natureza. No entanto, ao contrário dos futuristas italianos, os russos nunca glorificavam a má-



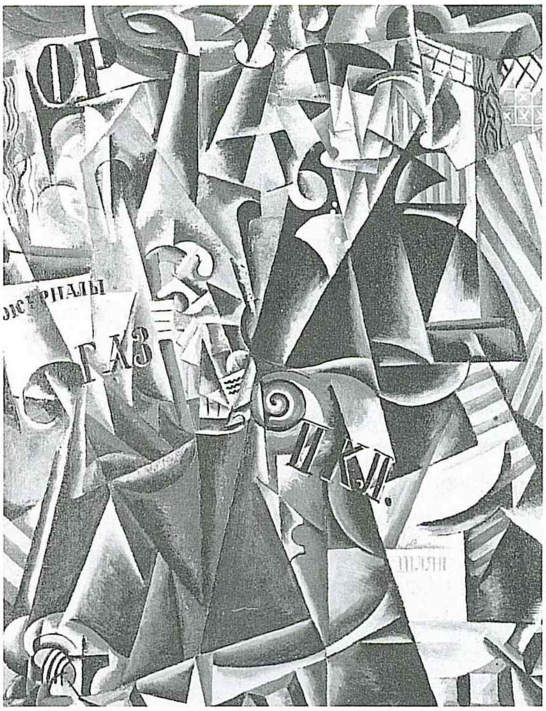
393. Fernand Léger. *A Cidade*. 1919. Óleo sobre tela, 2,31 m×2,98 m. Museu de Arte de Filadélfia (Coleção A. E. Gallatin)

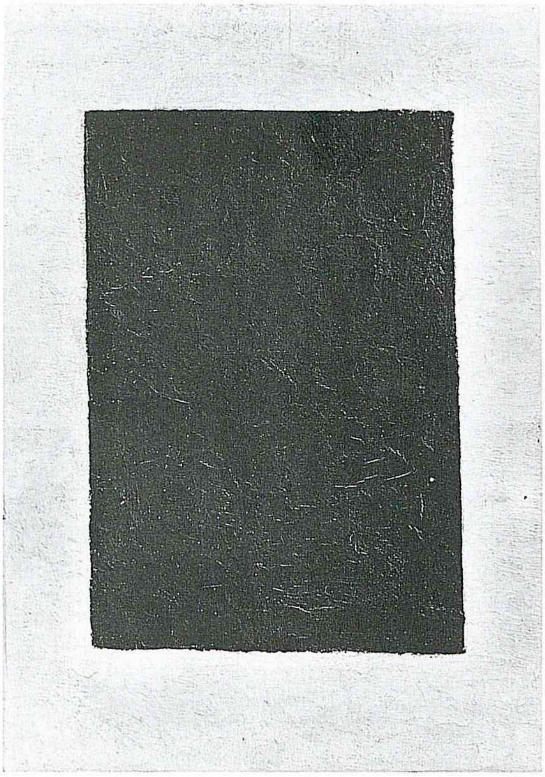
quina, menos ainda como um instrumento de guerra. Um conceito fundamental para o pensamento cubo-futurista era o *zaum*, um termo que não tem nenhum equivalente no Ocidente: inventado pelos poetas russos, *zaum* era uma linguagem do trans-sentido (em oposição ao não-sentido dos dadaístas; ver p. 381) baseada em novas formas de palavras e numa nova sintaxe. Em teoria *zaum* poderia ser entendido por todos, já que se pensava que o significado estivesse implícito nos sons e formas de linguagem básicas. Quando aplicado à pintura, o *zaum* dava ao artista total liberdade para redefinir o estilo e o conteúdo da arte. A superfície do quadro era agora vista como o único transmissor de significado através de sua aparência; conseqüentemente, os elementos visuais e sua organização formal passaram a constituir o tema de uma obra de arte. Entretanto, devido ao seu interesse pelos meios, e não pelos fins, o Cubo-futurismo não comunica o conteúdo real que se encontra no Modernismo.

Embora os cubo-futuristas sejam mais importantes como teóricos do que como artistas, eles serviram de trampolim para os movimentos russos posteriores. O novo mundo imaginado pelos modernistas russos conduzia a uma ampla redefinição dos papéis do homem e da mulher, e a melhor pintora do grupo foi Liubov Popova. Pela primeira vez na história, as mulheres como artistas estavam em situação de igualdade com os homens, num grau que só foi atingido na Europa ou na América bem mais tarde. Popova estudou em Paris em 1912 e visitou a Itália em 1914. A combinação de Cubismo e Futurismo que ela absorveu é vista em *O Viajante* (fig. 394). O tratamento das formas permanece essencialmente cubista, mas a pintura compartilha a obsessão futurista pela representação do movimento dinâmico no tempo e no espaço. A confusão de fragmentos de imagem cria a impressão de objetos vistos em rápida sucessão; de um lado ao outro do plano, a furiosa interação das formas com seu ambiente ameaça estender a pintura para o espaço circundante. Ao mesmo tempo, o caráter acentuadamente escultural chama atenção para a superfície e lhe confere o aspecto de um relevo que é intensificado pela textura vigorosa.

A primeira parte puramente russa do século XX foi, no entanto, o *Suprematismo*. Em um dos maiores saltos da imaginação espacial e simbólica da história da arte, Kazimir Malevich inventou o *Quadrilátero Preto*, visto na figura 395. Como é que uma imagem tão despojadamente simples deveria ser tão importante? Ao reduzir

394. Liubov Popova. *O Viajante*. 1915. Óleo sobre tela, 1,42 m×1,05 m. Museu Norton Simon, Pasadena, Califórnia





395. Kazimir Malevich. *Quadrilátero Preto.* c. 1913-15. Óleo sobre tela, 0,24 m×0,17 m. *Copyright* 1981 George Costakis

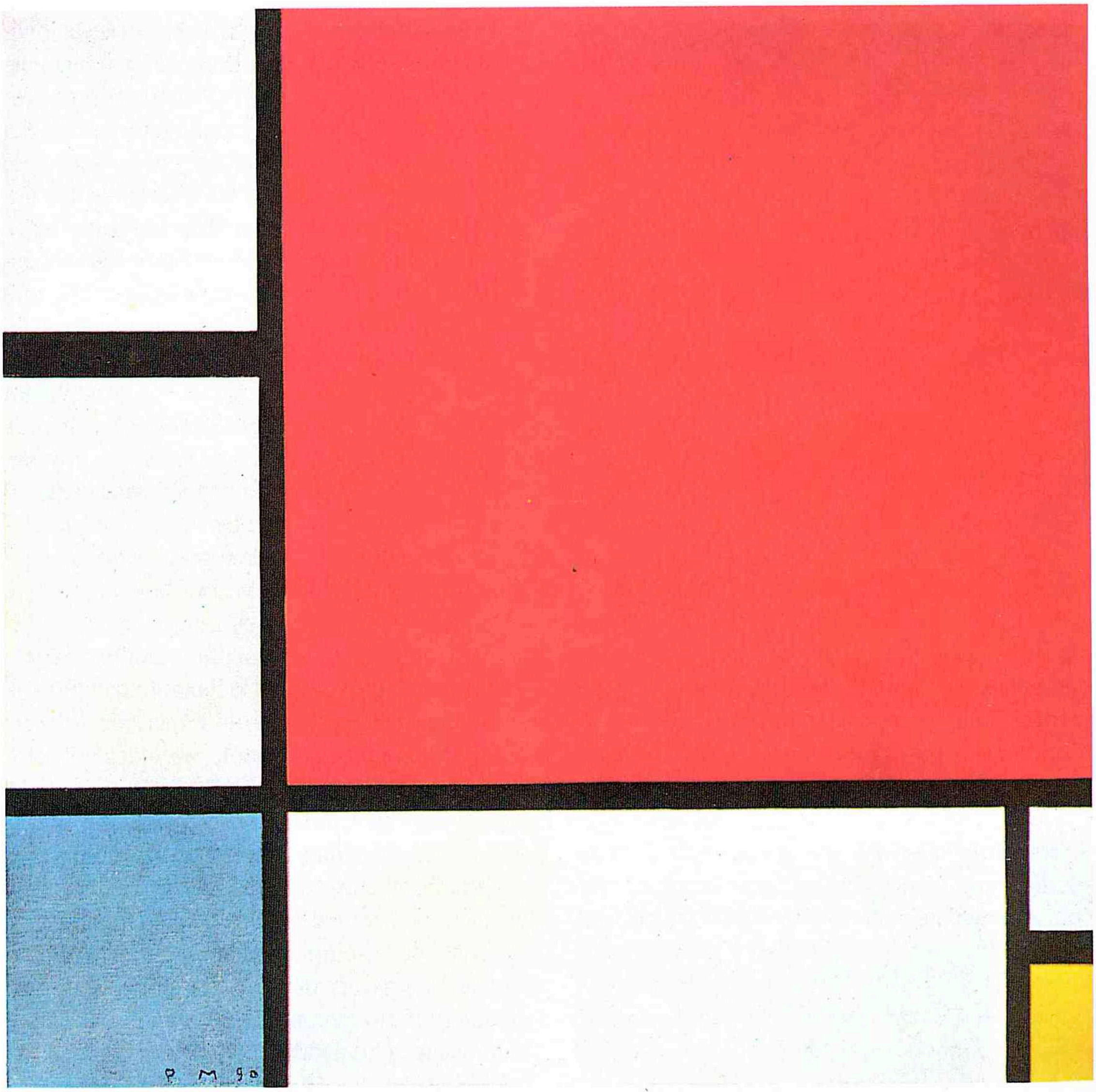
a arte a um mínimo de elementos possíveis — uma única forma repetida em dois tons e firmemente fixada à superfície do quadro, ele enfatizou a pintura como pintura ainda mais radicalmente do que seus predecessores. Ao mesmo tempo, transformou-a num símbolo concentrado que contém múltiplas camadas de significado, conferindo-lhe dessa forma o conteúdo ausente no Cubo-futurismo. A inspiração para o *Quadrilátero Preto* surgiu em 1913 enquanto Malevich estava trabalhando nos cenários para a ópera "Vitória sobre o Sol", produção que foi uma das mais importantes contribuições da era moderna. No contexto da ópera, o quadrilátero preto representa o eclipse do sol da pintura ocidental e de tudo que nela se baseia. Além disso, a obra pode ser vista como o triunfo da nova sobre a antiga ordem, do Oriente sobre o Ocidente, do homem sobre a natureza, da idéia sobre a matéria. O quadrilátero preto (que nem mesmo é um verdadeiro retângulo) tinha por objetivo representar um ícone moderno, superando a trindade cristã tradicional e simbolizando uma realidade "suprema", pois a geometria é uma abstração independente por si só; daí o nome do movimento ser Suprematismo.

De acordo com Malevich, o Suprematismo era também um sistema filosófico de cores construído no tempo e no espaço. Seu espaço era intuitivo, no qual se insinuam tanto tons científicos quanto místicos. A superfície lisa representa volume, profundidade e perspectiva como um meio de definir o espaço; cada lado ou ponto representa uma das três dimensões, e o quarto lado representa a quarta dimensão, o tempo. Como o próprio universo, a superfície preta seria infinita se não fosse delimitada por uma fronteira exterior que é a borda branca e o formato da tela. O *Quadrilátero Preto* constitui, dessa forma, a primeira redefinição satisfatória, visual e conceitualmente, do tempo e do espaço na arte moderna. Como a fórmula de Einstein, $E = mc^2$, para a teoria da relatividade, que Malevich certamente conhecia, possui uma simplicidade elegante que desmente o intenso esforço exigido para sintetizar um conjunto complexo de idéias e reduzi-las a uma "lei" fundamental. Quando surgiu pela primeira vez, o Suprematismo teve um impacto tão grande sobre os artistas russos quanto a teoria de Einstein sobre os cientistas: revelou um mundo antes nunca visto, um mundo inequivocamente moderno.

O auge do Suprematismo chegou ao fim nos últimos anos da década de 1920. Refletindo a crescente diversidade e fragmentação da arte russa, seus seguidores voltaram-se para outros movimentos, principalmente para o Construtivismo, liderado por Vladimir Tatlin (ver p. 405).

De Stijl; Mondrian

A ampliação mais radical do Cubismo pode ser encontrada na obra de um pintor holandês nove anos mais velho do que Picasso, Piet Mondrian. Ele foi para Paris em 1912, como um expressionista maduro na tradição de Van Gogh e dos fauvistas. Sob o impacto do Cubismo, suas idéias passaram por uma mudança completa, e, na década seguinte, ele desenvolveu um estilo total-



396. Piet Mondrian. *Composição em Vermelho, Azul e Amarelo.* 1930. Tela, 0,51 m × 0,51 m. Coleção de sr. e sra. Armand P. Bartos, Nova York

mente não-objetivo denominado Neoplasticismo (o movimento como um todo também é conhecido como *De Stijl*, em homenagem à revista holandesa que defendia as idéias de Mondrian). *Composição em Vermelho, Azul e Amarelo* (fig. 396) mostra o estilo em seu maior rigor: ele restringe seu quadro às horizontais e verticais e as cores aos três tons primários, mais preto e branco, eliminando, dessa forma, toda possibilidade de representação. No entanto, às vezes Mondrian dá a suas obras títulos como *Trafalgar Square* ou *Broadway Boogie-Woogie*, que sugerem um certo grau de relação com a realidade observada. Ao contrário de Kandinsky, Mondrian não se empenhava em representar a emoção lírica pura; seu objetivo, declarava ele, era a "realidade pura" e a definia como o equilíbrio "através da harmonia de oposições desiguais, mas equivalentes". Talvez possamos entender melhor o que ele quis dizer se pensarmos em sua obra como uma "colagem abstrata" que usa listras pretas e retângulos coloridos, ao invés de fragmentos reconhecíveis dos materiais do cotidiano. Estava somente interessado nas relações, e não queria nenhum elemento que desviasse sua atenção ou nenhuma associação fortuita. Mas, ao estabelecer a relação "certa" entre suas faixas e retângulos, ele as transforma totalmente, como Braque transformou os recortes de papel colado em *Le Courrier* (ver fig. 387). Como será que ele começou a descobrir a relação "certa"? E como ele determinou a forma e o número das listras e retângulos? Em *Le Courrier*, os ingredientes são, até certo ponto, "dados" pelo acaso; Mondrian, além das regras que se impôs, enfrentava constantemente o dilema de possibilidades ilimitadas. Não conseguia mudar as relações das listras com os retângulos sem transformar as próprias listras e retângulos. Quando analisamos sua tarefa, começamos a entender sua infinita complexidade. Se medirmos as várias unidades da *Composição em Vermelho, Azul e Amarelo*, descobriremos que somente as proporções da própria tela são verdadeiramente racionais, um quadrado exato; Mondrian chegou a todo o resto "pelo tato" e deve ter passado pelas agonias do ensaio e erro. Por mais estranho que pareça, o delicado senso de equilíbrio não-simétrico de Mondrian é tão específico que os críticos bastante familiarizados com sua obra não encontraram nenhuma dificuldade em identificar as imitações e os quadros autênticos. É muito provável que os "designers" que trabalham com formas não-figurativas, tais como arquitetos e tipógrafos, sejam sensíveis a esse aspecto, e Mondrian tem uma influência maior entre eles do que entre pintores (ver figs. 450, 452 e 453).

FANTASIA

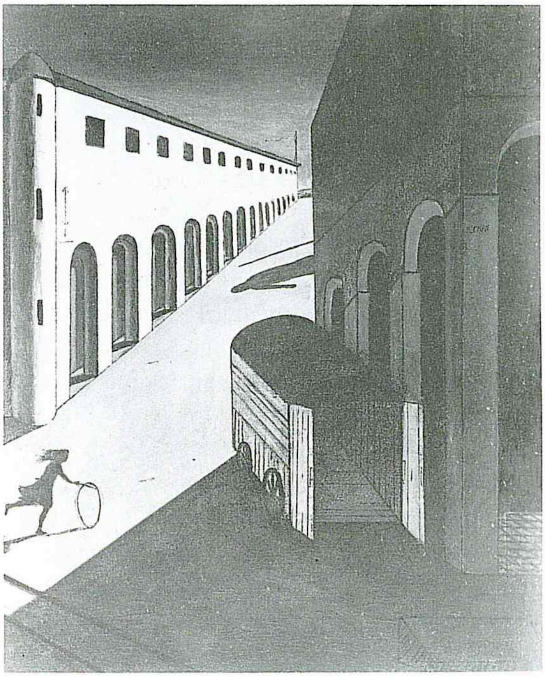
A terceira corrente, que denominamos Fantasia, segue uma trajetória menos definida do que as outras duas, já que depende de um estado de espírito, mais do que de qualquer estilo específico. A única coisa que todos os pintores da fantasia têm em comum é a crença que a imaginação é mais importante do que o mundo exterior. E já que a imaginação é seu próprio domínio privado, é muito provável que as imagens que ela lhes fornece sejam também de domínio privado, a não ser que o pintor as submeta a um processo deliberado de seleção. Mas como essas imagens "descontroladas" podem ter significado para o observador, cujo próprio mundo interior não é o mesmo do artista? A psicanálise ensinou-nos que, nesse aspecto, não somos tão diferentes dos outros quanto gostamos de pensar. Nossas mentes têm as mesmas características básicas, e o mesmo é válido acerca de nossa imaginação e memória. Elas pertencem à parte inconsciente da mente onde as experiências são armazenadas, quer queiramos lembrá-las, quer não. À noite, ou sempre que o pensamento consciente diminui sua vigilância, nossas experiências voltam à nossa mente, e parece que tornamos a vivê-las. Entretanto, a mente inconsciente em geral não reproduz nossas experiências da forma como realmente aconteceram. Muitas vezes elas penetram a parte consciente da mente como "imagens oníricas" — dessa maneira, parecem menos vívidas, e podemos conviver mais facilmente com nossas lembranças. Esse digerir da experiência é surpreendentemente semelhante em todos nós, embora o processo funcione melhor em alguns indivíduos do que em outros. Por essa razão, estamos sempre interessados por coisas imaginárias, desde que nos sejam apresentadas de tal modo que pareçam reais. O que se passa num conto de fadas, por exemplo, seria muito monótono na linguagem prosaica de uma notícia de jornal, mas quando é narrado como se estivesse sendo contado, ficamos fascinados. O mesmo é verdade para as pinturas — lembremos de *O Sonho*, de Henri Rousseau (ver fig. 371). Mas por que a fantasia individual aparece com tanta importância na arte atual? Parece haver várias causas inter-relacionadas: primeiro, a cisão que surgiu entre a razão e a imaginação na trilha do racionalismo, que tendia a dissolver a herança do mito e da lenda que haviam sido o meio comum de transmitir a fantasia individual nos tempos primitivos; em segundo lugar, a maior liberdade — a insegurança — do artista dentro do sistema social, que lhe davam um sentido de isolamento e favoreciam uma atitude introspectiva; e, por fim, o culto romântico da emoção, que incitava o artista a buscar a experiência subjetiva e a aceitar a sua validade. Na arte do século XIX, a fantasia individual ainda era uma corrente de importância secundária. No século XX, adquiriu uma grande importância.

Nostalgia: De Chirico; Chagall

A herança do Romantismo pode ser vista mais claramente nos quadros surpreendentes pintados em Paris um pouco antes da Primeira Guerra Mundial por Giorgio de Chirico, como, por exemplo, *Mistério e Melancolia de uma Rua* (fig. 397). Essa praça grande e deserta com suas intermináveis arcadas que se afastam, iluminadas pela luz fria da lua cheia, possui toda a poesia do devaneio romântico. Mas tem também um ar estranhamente sinistro; é "agourento" no verdadeiro sentido desse termo — tudo sugere um presságio, um vaticínio de significado desconhecido e inquietante. O próprio De Chirico não saberia explicar as incongruências dessas figuras — o veículo para transporte de móveis vazio, a garota com o aro — que nos perturbam e fascinam. Mais tarde, ele adotou um estilo conservador e repudiou sua obra anterior, como se estivesse embaraçado por ter exibido o mundo de seus sonhos ao público. O poder da nostalgia, tão evidente em *Mistério e Melancolia de uma Rua*, também dominava as fantasias de Marc Chagall, um judeu russo que foi para Paris em 1910. *Eu e Minha Aldeia* (fig. 398) é um conto de fadas cubista que associa, como nos sonhos, lembranças dos contos folclóricos russos, provérbios judeus e o campo russo, numa visão esplendorosa. Aqui, como em muitas obras posteriores, Chagall revive as experiências de sua infância; elas eram tão importantes para ele que sua imaginação as formulou e reformulou durante anos sem diminuir sua força.

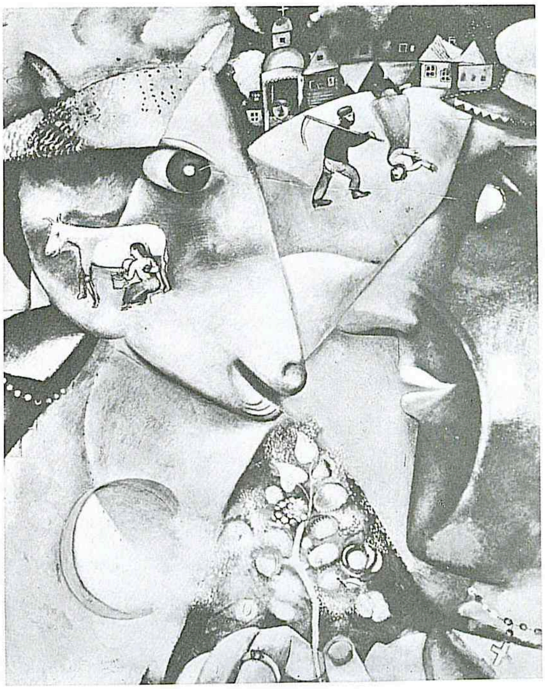
Klee

Os "contos de fadas" do pintor suíço-alemão Paul Klee são mais intencionais e contidos do que os de Chagall, embora a princípio possam nos parecer mais infantis. Klee também havia sido influenciado pelo Cubismo; mas a arte primitiva, e os desenhos das crianças pequenas despertavam um interesse igualmente vital para ele. Durante a Pri-

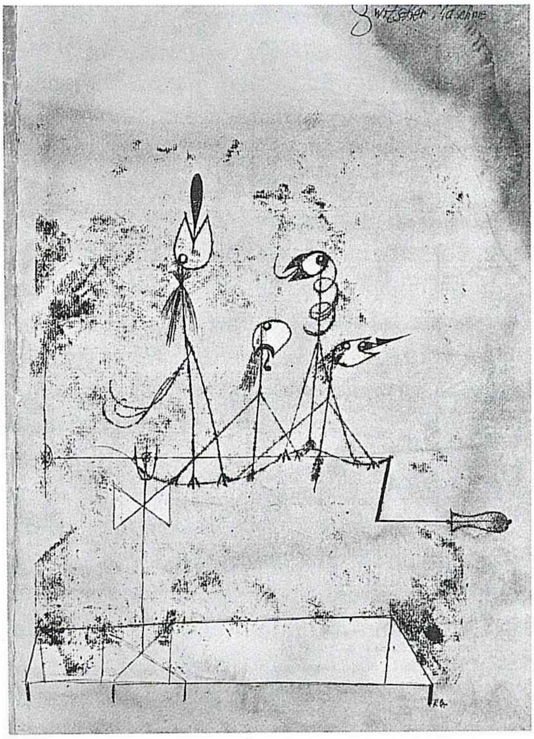


397. Giorgio de Chirico. *Mistério e Melancolia de uma Rua.* 1914. Tela, 0,87 m × 0,71 m. Coleção Resor, New Canaan, Connecticut

398. Marc Chagall. *Eu e Minha Aldeia.* Óleo sobre tela, 1,92 m × 1,51 m. Museu de Arte Moderna, Nova York (Fundação sra. Simon Guggenheim)



meira Guerra Mundial, criava a partir desses elementos díspares a sua própria linguagem pictórica, maravilhosamente econômica e precisa. *A Máquina de Gorjear* (fig. 399), um delicado desenho a bico de pena pintado com aquarela, revela o caráter único da arte de Klee; com algumas linhas simples, criou um mecanismo fantasmagórico que imita o som das aves, zombando de nossa fé nos milagres da era das máquinas, assim como de nossa apreciação sentimental do canto dos pássaros. O pequeno aparelho (que não está despojado de seu aspecto sinistro — as cabeças dos quatro pássaros imaginários se parecem com iscas de pescador, como se pudessem capturar aves reais) condensa assim, numa surpreendente invenção, um complexo de idéias sobre a civilização atual. O título tem um papel indispensável; é característico de Klee que o próprio quadro, por mais atraente que possa ser em termos visuais, não revele todo o seu aspecto evocativo a não ser que o artista nos diga o que significa. O título, por sua vez, necessita do quadro — o engenhoso conceito de uma máquina de gorjear não excita nossa imaginação até que tenhamos visto tal coisa. Familiarizamo-nos com essa interdependência nos desenhos animados. Klee a eleva ao nível de grande arte, embora mantenha o caráter lúdico desses trocadilhos verbo-visuais. Para ele, a arte era uma "linguagem de signos", de formas que são imagens de idéias, assim como a forma de uma letra é a imagem de um som específico; ou uma flecha, a imagem da instrução "somente por aqui". Mas os signos convencionais não são mais do que "gatilhos"; no instante em que os percebemos, conferimo-lhes automaticamente um significado, sem parar para analisar sua forma. Klee queria que *seus* signos se impusessem à nossa consciência como fatos visuais, e, no entanto, também tivessem a função de "gatilhos". No final de sua vida, ele mergulhou no estudo dos ideogramas, tais como hieróglifos, signos mágicos e as misteriosas inscrições nas cavernas pré-históricas — imagens figurativas "concentradas" que o atraíam porque possuíam as duas características que ele se empenhava em obter em sua própria linguagem gráfica. Esse "estilo ideográfico" é muito acentuado na figura 400, *Parque perto de Lu(cerna)*; assim como um poeta lírico pode usar as palavras mais simples, essas formas ilusoriamente simples contêm uma profusão de experiência e sensação: a alegria inocente da primavera, o aspecto de ordem fragmentada peculiar à vida vegetal aprisionada num parque.

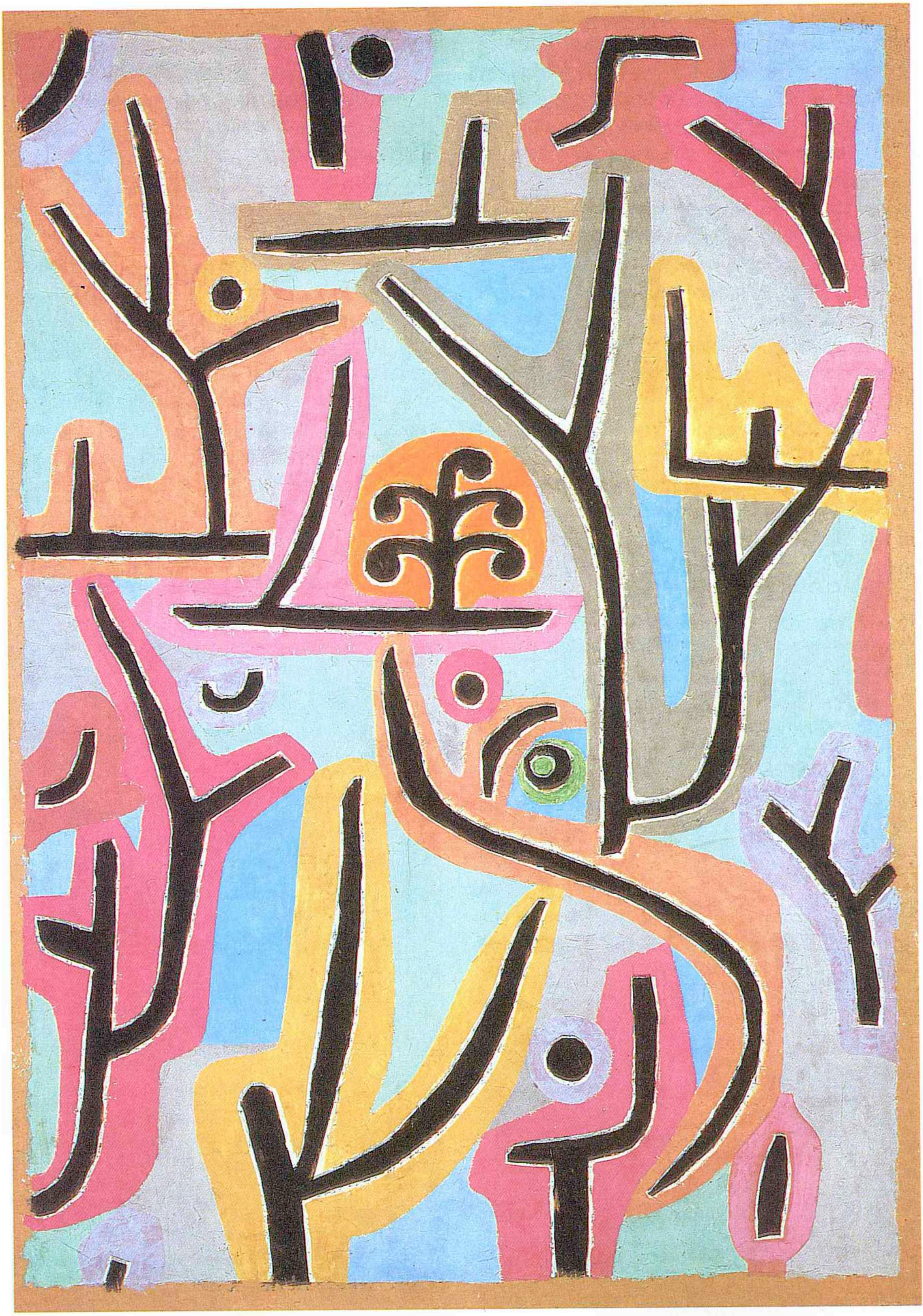


399. Paul Klee. *A Máquina de Gorjear.* 1922. Aquarela, bico-de-pena e tinta sobre papel, 0,64 m×0,48 m. Museu de Arte Moderna, Nova York (Aquisição)

400. (na página seguinte) Paul Klee. *Parque perto de Lu(cerna).* 1938. Óleo e papel para impressão de jornais sobre aniagem, 1 m×0,70 m. Fundação Paul Klee, Museu de Arte, Berna

Dadaísmo; Duchamp

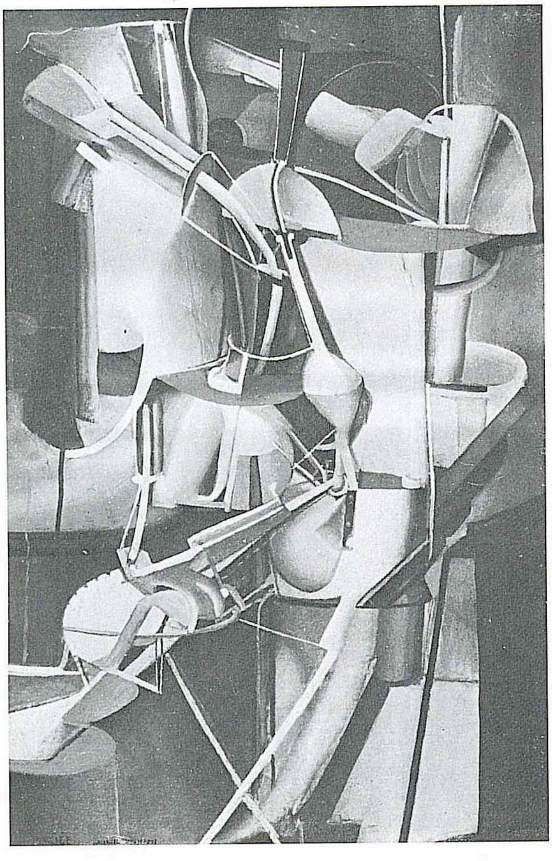
Em Paris, às vésperas da Primeira Guerra Mundial, encontramos ainda outro seguidor da pintura fantástica, o francês Marcel Duchamp. Depois de basear seu estilo em Cézanne, ele havia iniciado uma versão dinâmica do Cubismo Facetado, semelhante ao Futurismo, superpondo fases sucessivas do movimento umas sobre as outras, como na fotografia de exposição múltipla. Logo após, porém, a arte de Duchamp tomou um ru-



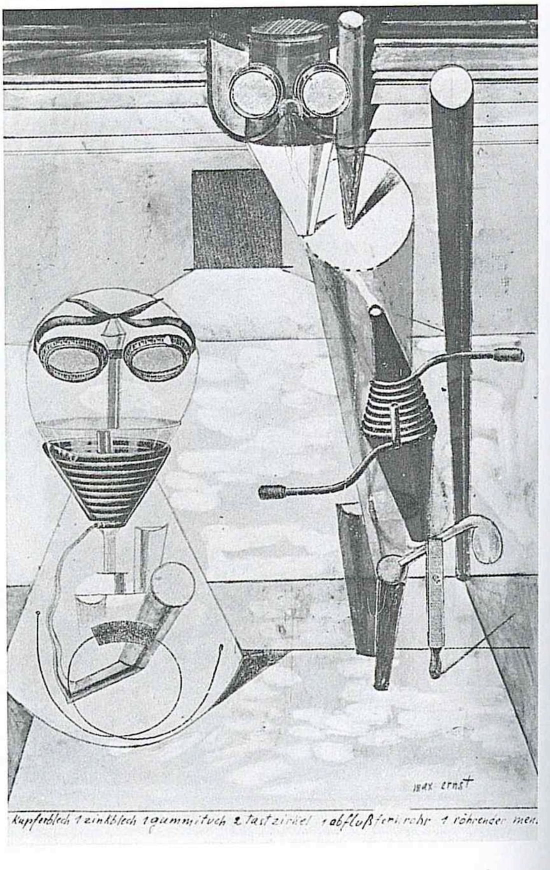
mo bastante perturbador. Em *A Noiva* (fig. 401), ainda procuramos em vão por alguma semelhança com a forma humana; o que vemos é um mecanismo — em parte motor, em parte alambique; o oposto da máquina de gorjear de Klee, é maravilhosamente montado para não ter absolutamente nenhuma função. Seu título desconcerta-nos (Duchamp enfatizou sua importância rotulando-o exatamente na tela). Será que ele pretendia satirizar a visão científica do homem, "analisando" a noiva até que ela fosse reduzida a uma complicada peça de encanamento? Se assim for, o quadro pode ser o equivalente negativo dessa glorificação da máquina tão veementemente proclamada pelos futuristas.

Pouco nos surpreende o fato de que o genocídio organizado durante a Primeira Guerra Mundial tenha levado Duchamp ao desespero. Com muitos outros que compartilhavam sua atitude, ele lançou, em protesto, um movimento denominado Dadá (ou *Dadaísmo*). O termo francês, que significa "cavalinho de pau", foi, segundo se conta, encontrado em um dicionário ao acaso, mas como se trata de uma palavra infantil "que se presta a múltiplos fins, adequava-se perfeitamente ao espírito do movimento. O Dadaísmo tem sido chamado de niilista, e seu objetivo era, na verdade, deixar claro ao público que todos os valores estabelecidos, morais ou estéticos, haviam perdido seu significado em decorrência da Primeira Guerra Mundial. Durante sua breve vida, de 1916 a 1922, o Dadaísmo pregava veementemente o absurdo e a antiarte. Duchamp colocou sua assinatura e um título provocativo em *ready-mades* como, por exemplo, porta-garrafas e pás para neve, e os exibia como obras de arte. Nem mesmo a arte moderna estava protegida dos ata-

401. Marcel Duchamp. *A Noiva.* 1912. Tela, 0,88 m× 0,54 m. Museu de Arte de Filadélfia (Coleção Louise e Walter Arensberg)



402. Max Ernst. *1 Placa de Cobre, 1 Placa de Zinco, 1 Pano de Borracha, 2 Compassos de Calibre, 1 Telescópio de Cano de Esgoto, 1 Homem de Tubulação.* 1920. Colagem, 0,30 m× 0,23 m. Succession Arp, Meudon, França


max ernst
kupferblech 1 zinkblech 1 gummituch 2 tastzirkel 1 abflußfernrohr 1 röhrender men.

ques dos dadaístas; um deles exibia um macaquinho de brinquedo dentro de uma moldura, intitulado *Retrato de Cézanne*. Por outro lado, adotaram a técnica da colagem cubista para os seus próprios fins: a figura 402, do dadaísta Max Ernst, um companheiro de Duchamp, é em grande parte composta por recortes de figuras de máquinas. A legenda parece enumerar esses elementos, que incluem "1 homem de tubulação". Na verdade, há duas figuras feitas de canos, que nos olham fixamente, como se fossem cegas, através de seus óculos de proteção, sendo a figura à esquerda uma versão do pós-guerra de *A Noiva* de Duchamp.

Surrealismo

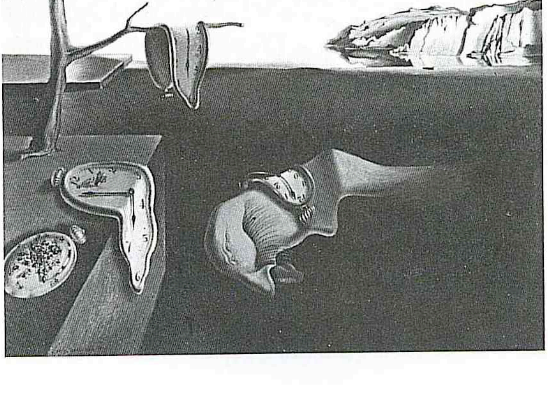
No entanto, o Dadaísmo não era totalmente negativo. Em sua irracionalidade calculada havia também a liberação, uma viagem às regiões desconhecidas da mente criativa. A única lei respeitada pelos dadaístas era a do acaso; e a única realidade, a de sua própria imaginação. Essa é a mensagem dos *ready-mades* de Duchamp, que o artista criou simplesmente deslocando seu contexto do utilitário para o estético. Certamente, trata-se de demonstrações extremas de um princípio. Mas o próprio princípio — segundo o qual a criação artística não depende da habilidade manual — é uma importante descoberta. Após ter comprovado suas idéias, o próprio Duchamp logo se afastou totalmente da atividade artística; alguns de seus colegas "cultuadores do acaso" fundaram, em 1924, o sucessor do Dadaísmo, o *Surrealismo*. Liderados pelo poeta André Breton, definiram seu objetivo como "o puro automatismo psíquico... que visa a expressar... o verdadeiro processo do pensamento... livre do exercício da razão e de qualquer propósito estético ou moral". A teoria surrealista está sobrecarregada de conceitos tomados à psicanálise, e sua retórica elaborada nem sempre deve ser levada a sério. A idéia de que um sonho pode ser diretamente transposto da mente inconsciente para a tela, ignorando a percepção consciente do artista, não funcionou na prática; certo grau de controle era simplesmente inevitável.

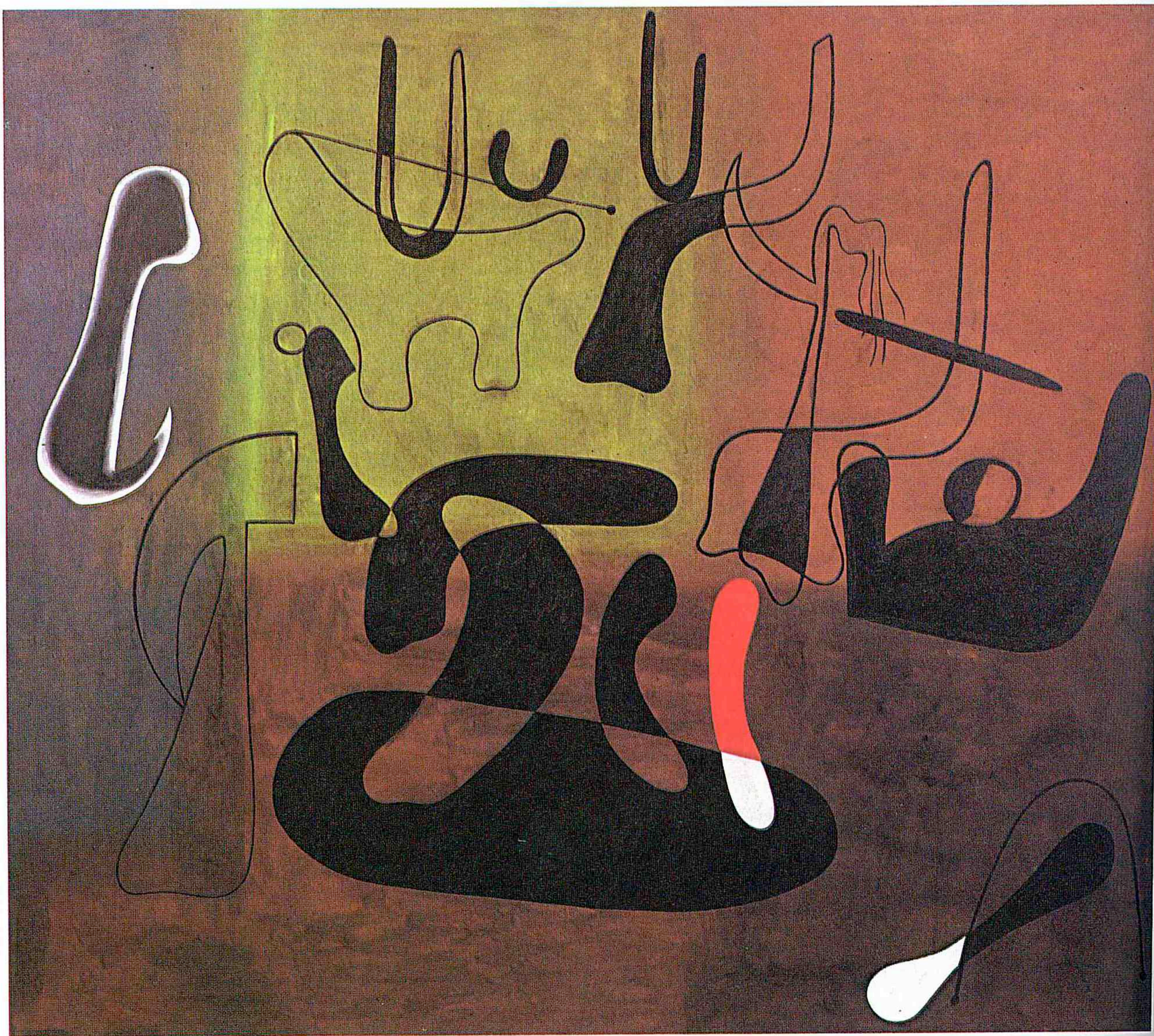
Dali; Ernst; Miró

Observamos isso em *A Persistência da Memória* (fig. 403), de Salvador Dali, o mais notório dos surrealistas, que usa o meticuloso verismo de De Chirico para expressar um sonho "paranóide" no qual o tempo, as formas e o espaço foram distorcidos de modo assustadoramente real. No entanto, os surrealistas criaram várias técnicas novas para solicitar e explorar os efeitos do acaso. Max Ernst, o mais criativo membro do grupo, muitas vezes combinava a colagem com "frottage" (processo de decalque da textura de pedaços de madeira, flores amassadas, conhecido por todos nós a partir do passatempo infantil de esfregar com um lápis um pedaço de papel que cobre uma moeda). Em *Totem e Tabu* (fig. 405), ele obteve texturas e formas fascinantes através da "decalcomania" (a transferência, por pressão, da tinta úmida para a tela a partir de alguma outra superfície). Ernst certamente descobriu e aperfeiçoou um número extraordinariamente grande de imagens entre suas manchas. O resultado final possui realmente algumas das características de um sonho, mas trata-se de um sonho nascido de uma imaginação surpreendentemente romântica.

Contudo, o Surrealismo possui um ramo dotado de uma imaginação muito vigorosa: obras de Picasso, como, por exemplo, os *Três Bailarinos* (ver fig. 390) tem afinidades com ele, e seu maior

403. Salvador Dali. *A Persistência da Memória*. 1931. Óleo sobre tela, 0,25 m × 0,35 m. Museu de Arte Moderna, Nova York (Doação anônima)





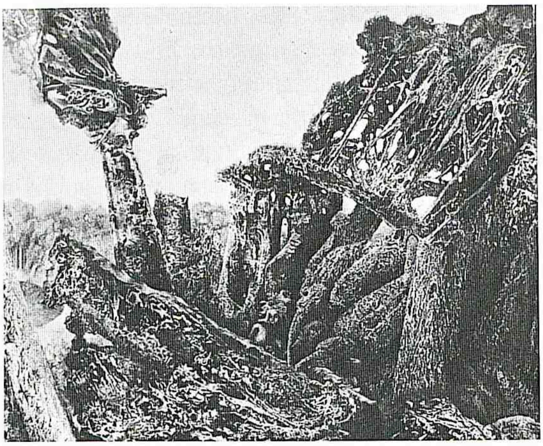
404. Joan Miró. *Pintura.* 1933. Óleo sobre tela, 1,83 m × 1,96 m. Museu de Arte Moderna, Nova York (Doação do Advisory Committee)

expoente é outro espanhol, Joan Miró, que produziu a surpreendente *Pintura* (fig. 404). Seu estilo foi rotulado de "abstração biomórfica", já que seus desenhos são fluidos e curvilíneos, ao invés de geométricos. "Concreção biomórfica" poderia ser um nome mais adequado, pois as formas nos quadros de Miró tem sua própria vida e força. Parecem se transformar perante os nossos olhos, expandindo-se e contraindo-se como amebas até ficarem bastante próximas da individualidade humana, de uma forma que agrade ao artista. O seu "tornar-se" espontâneo é o extremo oposto da abstração, embora a disciplina de Miró não seja menos rigorosa do que a do Cubismo (ele começou como cubista).

NOVAS TENDÊNCIAS

Expressionismo Abstrato (Action Painting)

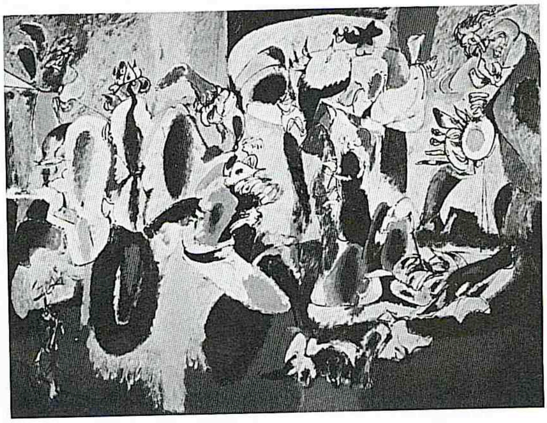
Tão enganoso quanto Surrealismo é o termo *Expressionismo Abstrato*, que é freqüentemente apli-



405. Max Ernst. *Totem e Tabu.* 1941. Tela, 0,71 m × 0,91 m. Coleção William N. Copley, Nova York

cado ao estilo de pintura que prevaleceu durante cerca de doze anos após o término da Segunda Guerra Mundial. Foi iniciado por um grupo de artistas em reação à ansiedade causada pela era nuclear e pela guerra fria subseqüente. Sob a influência da filosofia existencialista, os expressionistas abstratos — ou "Action Painters" — desenvolveram, a partir do Surrealismo, uma nova abordagem da arte. A pintura tornou-se um equivalente da própria vida: um processo contínuo no qual o artista enfrenta riscos comparáveis e supera os dilemas com que se defronta através de uma série de decisões conscientes e inconscientes, numa reação a exigências tanto internas quanto externas. Os seguidores da Pintura em Campos de Cor (ver p. 387) mais tarde fundiram os gestos frenéticos e os tons violentos dos "Action Painters" em amplas formas de aspecto poético, que refletem em parte a espiritualidade do misticismo oriental. Em um certo sentido, a Pintura em Campos de Cor incorporou os conflitos expressados pela Action Painting. Trata-se, no entanto, de duas faces da mesma moeda, separadas pelas mais sutis diferenças de abordagem.

406. Arshile Gorky. *O Fígado é a Crista do Galo.* 1944. Tela, 1,83 m × 2,50 m. Galeria de Arte Albright-Knox, Buffalo (Doação de Seymour H. Knox)



Gorky

Arshile Gorky, um armênio que foi para os Estados Unidos aos 16 anos, foi o pioneiro e a influência mais importante sobre os outros membros. Ele levou vinte anos — pintando primeiro no estilo de Cézanne, depois no de Picasso — para chegar a seu estilo maduro que podemos observar em *O Fígado é a Crista do Galo* (fig. 406). O título enigmático sugere o contato íntimo de Gorky com André Breton, o poeta surrealista que se refugiou em Nova York durante a guerra, assim como sua própria experiência em camuflagem, adquirida em um curso que dera anteriormente. Nesse quadro, tudo está em vias de se transformar em outra coisa. As forças biomórficas claramente devem muito a Miró, enquanto que seu manuseio espontâneo e a cor brilhante refletem o entusiasmo de Gorky por Kandinsky (ver figs. 404 e 382). No entanto, a agressiva força de atração e repulsão das formas e seu inter-relacionamento dinâmico são características exclusivamente suas.

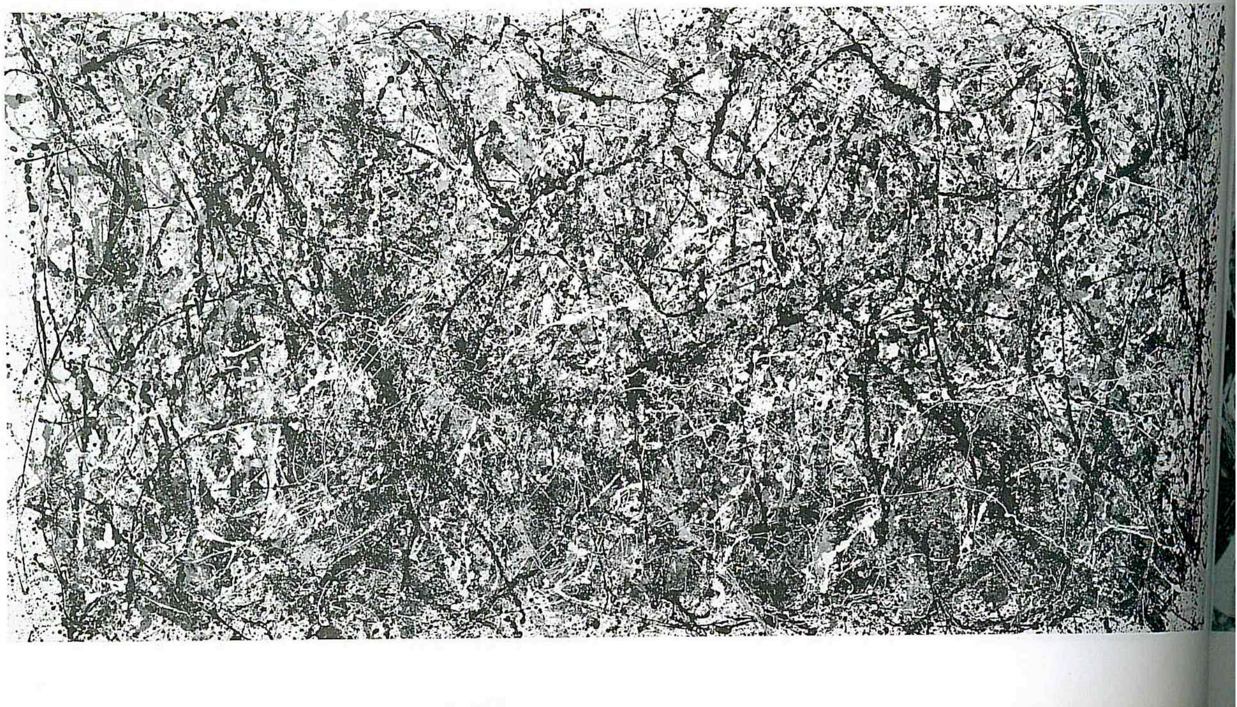
Pollock

Se Gorky tivesse vivido na década de 1950, certamente teria sido o principal representante dos expressionistas abstratos. Seu principal herdeiro acabou sendo Jackson Pollock, que em 1950 pintou o enorme e original quadro intitulado *Um* (fig. 407) basicamente derramando e despejando suas tintas ao invés de aplicá-las com o pincel. O resultado, especialmente quando observado a queima-roupa, sugere tanto Kandinsky quanto Max Ernst. O expressionismo não-objetivo de Kandinsky, e a exploração surrealista dos efeitos do acaso são, na verdade, as principais fontes da obra de Pollock, mas não explicam satisfatoriamente sua técnica revolucionária e o apelo emocional de sua arte. Por que Pollock "atirou uma lata de tinta no rosto do público" (como Ruskin acusara Whistler de ter feito)? Certamente, não para ser mais abstrato do que seus predecessores, pois o rígido controle exigido pela abstração é exatamente o que Pollock abandonou quando começou a gotejar e derramar tinta. Uma explicação mais plausível é que ele passou a considerar a própria tinta não como uma substância passiva a ser manipulada à vontade, mas como um depósito de forças aprisionadas que ele deveria liberar. As formas reais são em grande parte determinadas pela dinâmica interna do material e de seu processo: a viscosidade da tinta, a velocidade e a direção de seu impacto sobre a tela, sua interação com outras camadas de pigmento. O resultado é uma superfície tão viva, tão sensualmente rica, que todas as suas primeiras pinturas, em comparação, parecem apagadas. Mas quando ele libera as forças que estão dentro da tinta e lhes permite que sigam o seu próprio movimento — ou, se assim o desejarmos, "aponta-a" para a tela ao invés de "carregá-la" na ponta do pincel — Pollock simplesmente não "se solta" e deixa o resto ao acaso. Ele próprio é a fonte básica de energia dessas forças, e as "cavalga" da mesma forma que um "cowboy" montaria um cavalo selvagem, num frenesi de ação psicofísica. Nem sempre se mantém sobre a sela, embora a alegria dessa competição, que tensiona cada fibra de seu ser, faz valer a pena correr o risco. Esse exemplo, embora grosseiro, salienta a principal diferença entre Pollock e seus predecessores: seu total compromisso com o *ato* de pintar. Daí sua preferência por enormes telas que fornecem um "campo de combate" bastante amplo para que ele possa pintar não somente com seus braços, mas também com o movimento de todo o seu corpo. Action Painting, o termo criado há alguns anos para denominar esse estilo, transmite sua essência muito melhor que Expressionismo Abstrato.

Krasner; De Kooning

A técnica de gotejar de Pollock, no entanto, não era em si própria essencial à Action Painting, e ele parou de usá-la em 1953. Lee Krasner, sua esposa, nunca abandonou o pincel. Ela lutou

407. Jackson Pollock. *Um (Número 31, 1950).* 1950. Óleo e tinta esmaltada sobre tela, 2,69 m×5,32 m. Museu de Arte Moderna, Nova York (Fundação da Coleção de Sidney e Harriet Janis, adquirido por meio de troca)



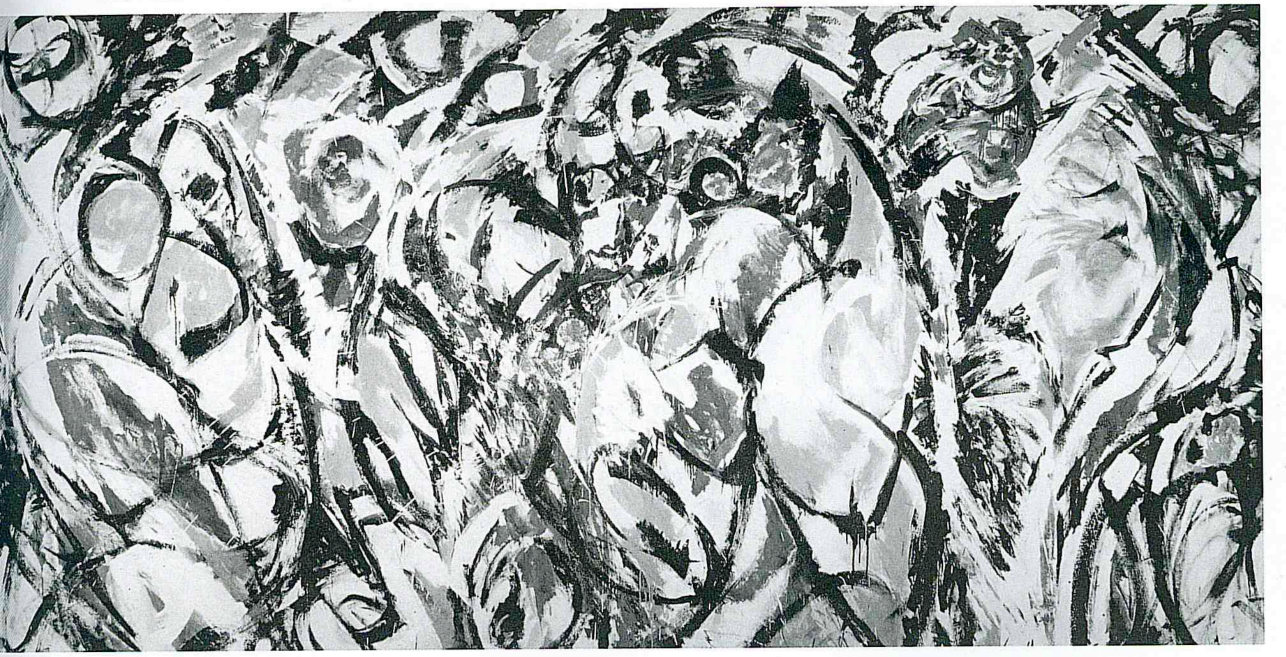
para estabelecer sua identidade artística e saiu da sombra somente depois de mudar de rumo várias vezes e destruir grande parte de suas primeiras obras. Após a morte de Pollock, ela obteve êxito naquilo que vinha tentando fazer durante os três últimos anos de sua vida: reintroduzir a figura no Expressionismo Abstrato e ao mesmo tempo manter sua caligrafia automática. O potencial sempre havia sido parte da obra de Pollock; em *Um* podemos facilmente imaginar pessoas dançando em um ritmo frenético. Em *Celebração* (fig. 408), Krasner define essas formas nascentes a partir do interior do emaranhado de linhas, usando os gestos amplos da Action Painting para sugerir formas humanas sem realmente retratá-las.

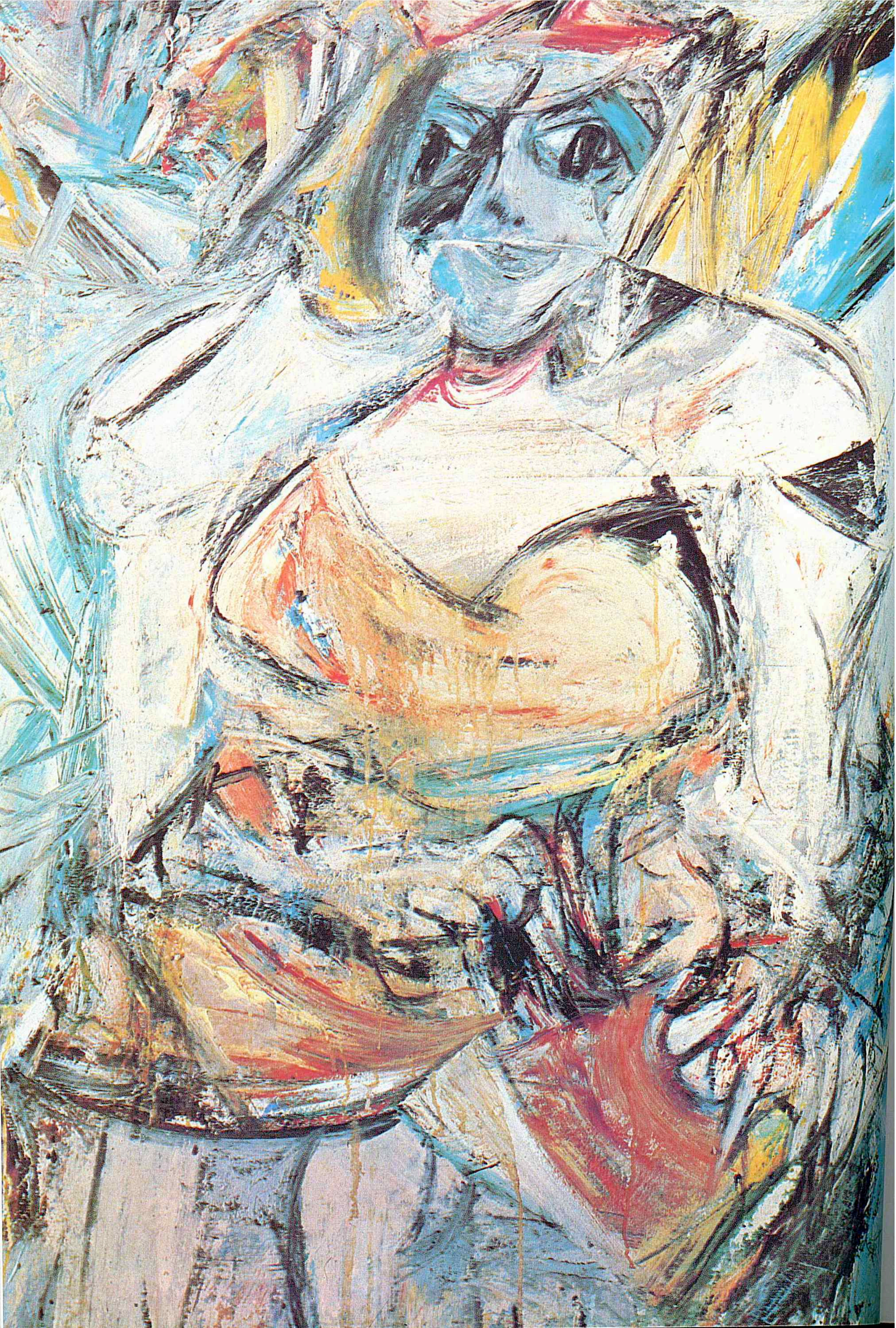
A obra de Willem de Kooning, outro proeminente membro do grupo e amigo íntimo de Gorky, sempre mantém um elo com o mundo das imagens, quer tenha um tema reconhecível, quer não. Em alguns quadros, tais como *Mulher II* (fig. 409), a imagem surge de uma agitação persistente e irregular do pincel. O que De Kooning tem em comum com Pollock é a furiosa energia do processo de pintura, o senso do perigo, de um desafio superado com êxito — embora não totalmente.

Dubuffet

A Action Painting marcou a maioridade da arte americana. O movimento teve um forte impacto sobre a arte européia, que, naqueles anos, não possuía nada de força e convicção comparáveis que pudesse exibir. No entanto, um artista francês foi de uma originalidade tão pródiga que ele sozinho constituiu um movimento: Jean Dubuffet, cuja primeira exposição logo após a Libertação eletrizou — e chocou — o mundo artístico de Paris. Em sua juventude, Dubuffet havia recebido instrução formal em pintura, mas não reagiu a nenhuma das várias tendências que viu a seu redor, e nem à arte dos museus; tudo lhe parecia dissociado da vida real, e ele se voltou para outras buscas. Somente na meia-idade passou pela experiência de descobrir de repente os seus dons criativos; subitamente percebeu que, para ele, a verdadeira arte tinha que vir de fora das idéias e tradições da elite artística, e encontrou inspiração na arte das crianças e dos loucos. A distinção entre "normal" e "anormal" parecia não menos sustentável do que as noções de "beleza" e "feiúra". Desde Marcel Duchamp (ver pp. 378, 380-81), ninguém tinha se arriscado a fazer uma

408. Lee Krasner. *Celebração.* 1959-60. Óleo sobre tela, 2,34 m×4,68 m. Coleção particular, Nova York



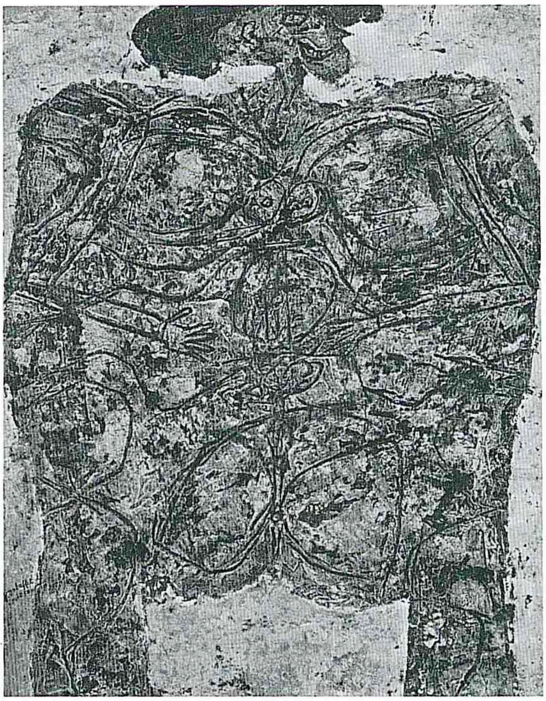


409. (na página anterior) Willem de Kooning. *Mulher II.* 1952. Óleo sobre tela, 1,50 m×1,09 m. Museu de Arte Moderna, Nova York (Doação da sra. John D. Rockefeller, III)

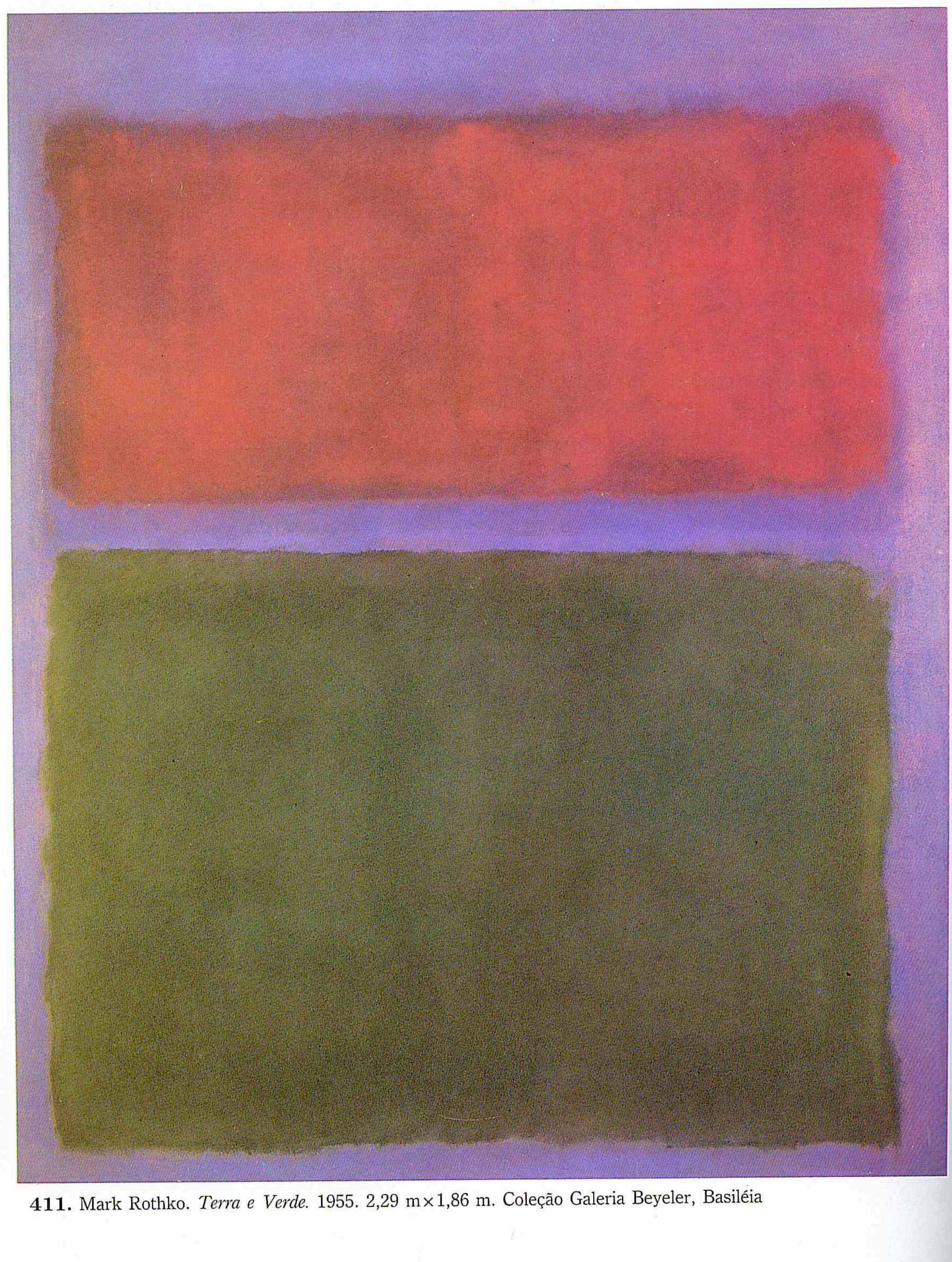
crítica tão radical da natureza da arte. Dubuffet tornou-se o principal expoente daquilo que se denominou *l'art brut* (a arte bruta). Comparado com Paul Klee, que utilizou pela primeira vez o estilo dos desenhos das crianças (ver pp. 377-8), a arte de Dubuffet é realmente "bruta"; seu total imediatismo, sua presença explosiva e desafiadora são o oposto da disciplina formal e da economia de meios do velho pintor. Até mesmo a *Mulher II* selvagemente distorcida de De Kooning parece suave quando comparada com o choque que *Le Metafisyx* (fig. 410) causa ao legado de nossa sensibilidade. A pintura é tão pesada e opaca quanto um revestimento grosseiro de gesso, e as linhas que articulam a estrutura semelhante a um bloco são rabiscadas em sua superfície como grafitos feitos por uma mão destreinada. Mas as aparências também podem ser enganadoras; a fúria e a concentração do ataque de Dubuffet deveriam nos convencer que sua fêmea demoníaca não é "algo que qualquer criança pode fazer". Numa eloqüente declaração, o artista explicou o objetivo de imagens como essa: "O corpo feminino... tem sido há muito tempo associado com um tipo muito plausível de beleza... que acho muito terrível e muito deprimente. É claro que sou a favor da beleza, mas não dessa. Pretendo eliminar tudo o que nos ensine a considerar — sem questionar — graça e beleza, e substituí-las por outra beleza mais ampla, que abarque todos os objetos e seres, sem excluir os mais desprezados... Gostaria que as pessoas olhassem para meu trabalho como um empreendimento para a reabilitação de valores rejeitados, e uma obra de ardorosa celebração."

Pintura em Campos de Cor: Rothko

Após a metade da década de 1950, a Action Painting perdeu pouco a pouco sua posição dominante, mas sua força estava longe de ter sido exaurida. Muitos artistas que haviam participado do movimento transformaram-no em um estilo denominado Pintura em Campos de Cor, na qual a tela é coberta com manchas que têm as cores translúcidas de aquarela. O principal expoente dessa tendência foi Mark Rothko. Na metade da década de 1940, ele também havia trabalhado num estilo derivado de Gorky, embora em menos de uma década ele tenha atenuado a agressividade da Action Painting de forma tão completa que seus quadros transmitem o mais puro silêncio contemplativo. *Terra e Verde* (fig. 411) consiste em dois retângulos com os cantos obscuros — um é vermelho escuro e o outro, verde — num fundo azul arroxeado; a tela é muito grande, com mais de 2,25 metros de altura, e as finas camadas de tinta permitem que se veja a textura do tecido por toda parte. Mas usar termos tão pouco factuais para descrever o que vemos mal expressa a essência da obra, ou as razões pelas quais sua força misteriosa nos comove. Essas serão encontradas no delicado equilíbrio das duas formas, em sua estranha interdependência, nas sutis variações de tom (observem como o halo "azul-escuro" ao redor do retângulo supe-



410. Jean Dubuffet. *Le Metafisyx (Corps de Dame).* 1950. 1,16 m×0,89 m. Coleção de sr. e sra. Arnold Maremont, Winnetka, Illinois



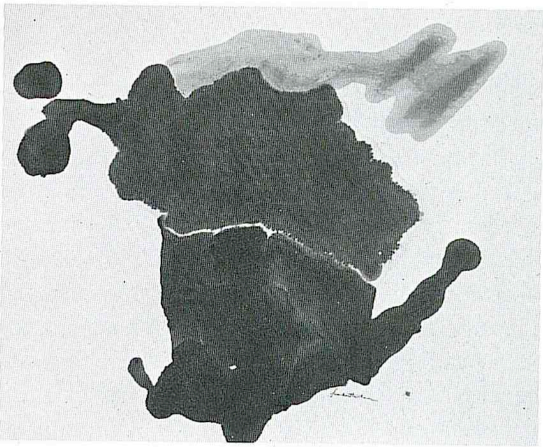
411. Mark Rothko. *Terra e Verde.* 1955. 2,29 m × 1,86 m. Coleção Galeria Beyeler, Basiléia rior parece mergulhá-lo no fundo azul, ao passo que o triângulo verde se salienta de modo mais vigoroso diante do azul). Nem todo observador reage às obras desse pintor isolado e introspectivo, mas para aqueles que o fazem, a experiência aproxima-se de um êxtase semelhante ao transe.

Frankenthaler; Louis

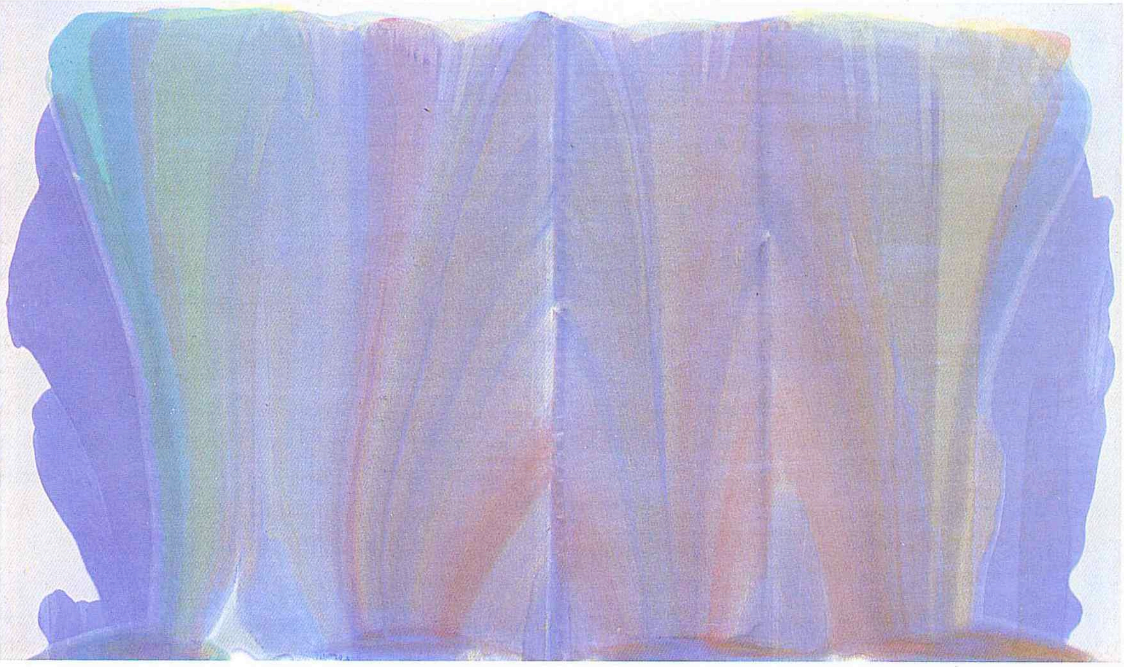
Helen Frankenthaler foi também uma das primeiras artistas a utilizar a tela manchada. Em *Calçada Azul* (fig. 412), Frankenthaler usa as mesmas formas biomórficas básicas das primeiras obras da Action Painting, mas elimina a caligrafia pessoal encontrada na obra de Gorky e De Kooning, em resultados que são ao mesmo tempo mais líricos e mais decorativos, e não menos impressionantes que os deles. A imagem nos lembra um borrão (ver fig. 1). É exatamente como o teste de Rorschach; as associações que evoca são totalmente individuais; as formas podem ter um significado para a artista, como o título indica, mas podem também sugerir algo totalmente diferente para nós.

Dentre os muitos outros artistas que logo adotaram a tela manchada, o mais talentoso era Morris Louis. Os sucessivos véus de cor em *Véu Azul* (fig. 413) parecem ter sido "jogados no ar" sem marcas visíveis do pincel, misteriosamente belas como a aurora boreal. É sua interação harmoniosa, seu equilíbrio delicadamente mutável que dá ao quadro seu aspecto de duração.

412. Helen Frankenthaler. *Calçada Azul.* 1963. Óleo sobre tela, 1,46 m × 1,83 m. Coleção do dr. e sra. Max Garber, Southfield, Michigan



413. Morris Louis. *Véu Azul.* 1958-59. Resina de acrílico sobre tela, 2,55 m × 3,28 m. Museu de Arte Fogg, Universidade de Harvard, Cambridge, Massachusetts (Doação de Lois Orswell)



Artistas negros; Williams

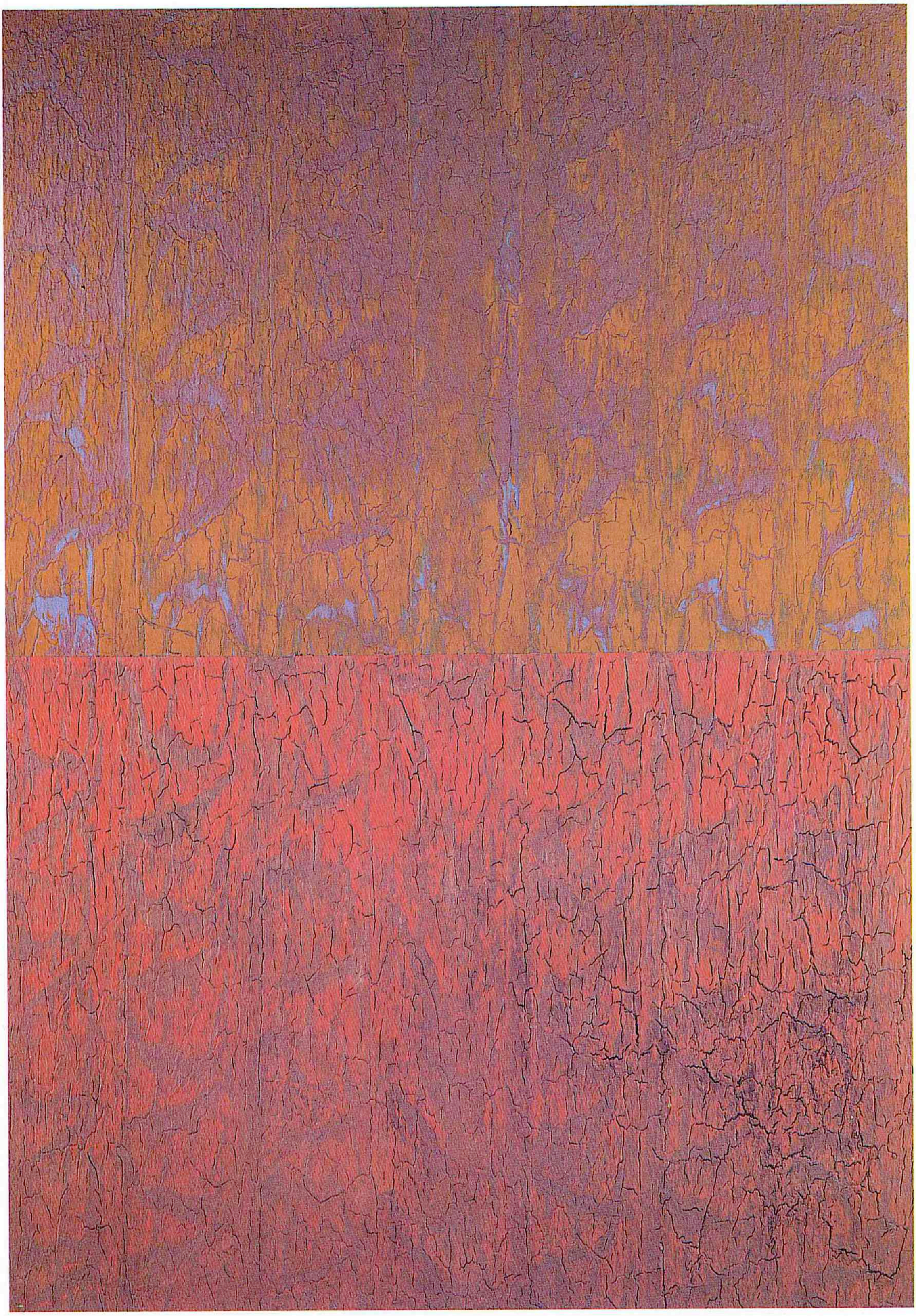
O Expressionismo Abstrato deu uma contribuição vital para um dos movimentos mais significativos dentro da arte norte-americana contemporânea: o desenvolvimento da arte negra. Após a Segunda Guerra Mundial, um número cada vez maior de negros começou a freqüentar as escolas de arte, exatamente na mesma época em que a Action Painting assinalava a maioridade da arte americana. O movimento dos direitos civis ajudou os negros a estabelecerem sua identidade artística e a encontrarem os estilos apropriados para expressá-la. O ponto crucial acabou sendo o assassinato de Malcolm X em 1965, e o de Martin Luther King Jr. em 1968, que provocaram uma expansão da arte negra. Na mesma época, a geração de americanos negros nascidos por volta de 1940 estava conduzindo a pintura e a escultura negras à maturidade. Por vezes, a abstração foi denunciada por ativistas que, movidos pela consciência social e pela ideologia política, defendiam estilos figurativos altamente expressivos como um meio de comunicar de forma direta uma perspectiva negra inconfundível às pessoas em suas comunidades. Mesmo assim, a abstração abriu novas possibilidades de expressão, graças às quais o apelo exercido pelos artistas negros deixou de ser apenas étnico e adquiriu um caráter de universalidade, por mais individuais que sejam as preocupações desses artistas.

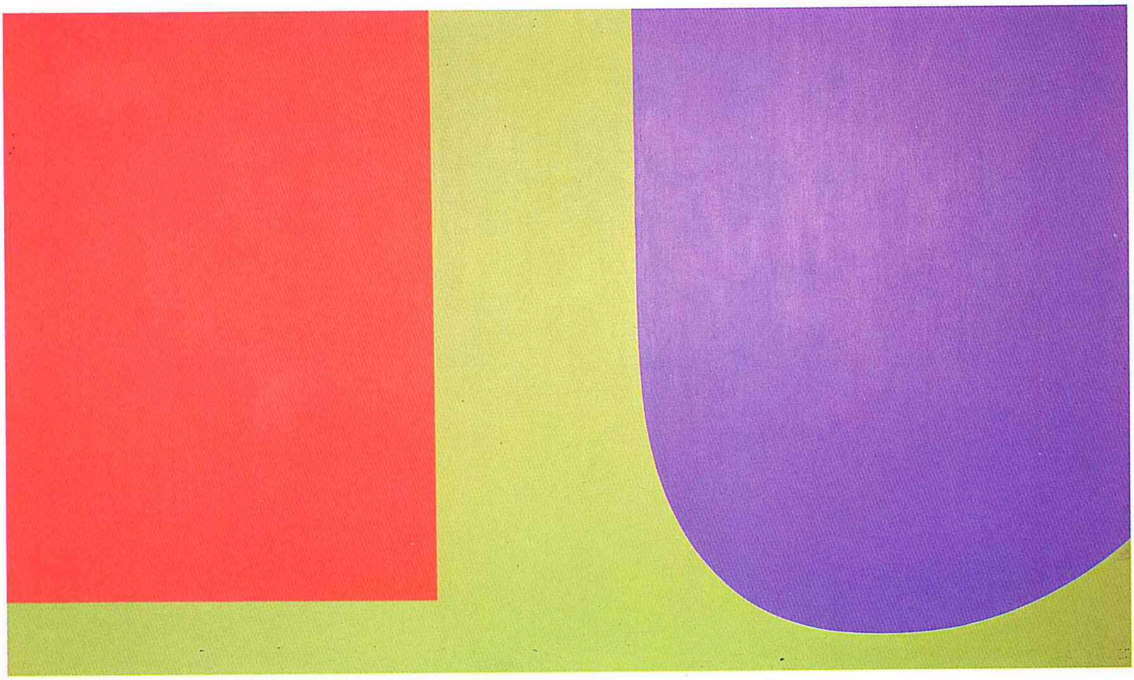
Ao se defrontarem com tais questões estéticas, pessoais e sociais, muitos artistas, como, por exemplo, William T. Williams, afastaram-se das exigências conflitantes dos críticos, tanto brancos como negros, e refugiaram-se na privacidade de seus estúdios. Williams pertence à geração do Expressionismo lírico do início da década de 1970, cuja contribuição tem sido em grande parte negligenciada. Depois de um período de intenso auto-exame, ele desenvolveu a técnica extremamente sofisticada que encontramos em *Batman* (fig. 414). Seu método pode ser comparado à improvisação do "jazz", uma dívida que o próprio artista reconhece. Ele mistura sua cor e seu estilo em uma estrutura clara de duas partes que permitem variações infinitas sobre o tema central. Embora Williams esteja principalmente interessado na apresentação de uma superfície com camadas espessas de tinta, os padrões, a luz e o espaço evocam uma paisagem. Ao invés de retratar a natureza, no entanto, a pintura usa a cor e a textura para captar uma lembrança esvaecida do passado do artista.

Kelly; Stella

Muitos artistas que atingiram a maturidade na década de 1950 abandonaram totalmente a Action Painting em favor da *Hard-Edge Painting* (Pintura de Contorno Marcado). *Vermelho Azul Verde* (Fig. 415) de Ellsworth Kelly, um dos primeiros líderes dessa tendência, abandona a suavidade impressionista de Rothko. Ao invés disso, áreas de cor lisa são circunscritas a formas cuidadosamente delineadas como parte da investigação formal dos problemas da cor e do traçado em si. Depois de um entusiasmo inicial por Mondrian, o brilhante e precoce Frank Stella logo desenvolveu um estilo não-figurativo que era ainda mais independente; ao contrário de Mondrian (ver pp. 374-5 e fig. 396), Stella não se preocupou com o equilíbrio das verticais e horizontais que relaciona o trabalho do velho artista ao mundo da natureza. De forma bastante lógica, também abandonou o formato retangular tradicional, a fim de garantir que seus quadros não tivessem nenhuma semelhança com janelas. A forma da tela tornou-se então uma parte integral da composição. Em uma de suas obras, o majestoso *Imperatriz da Índia* (fig. 416), essa forma é determinada pelo impulso e contra-impulso de quatro enormes chaveirões, idênticos em tamanho e forma, mas acentuadamente diferenciados em cor e em sua relação com o todo. Além do mais, a tinta contém pó de metal que lhe dá um reflexo iridescente — outra forma, ainda, de enfatizar a precisão impessoal das superfícies e impedir que se faça qualquer comparação entre a obra e o aspecto "artesanal" dos quadros de cavalete. De fato, falar da *Imperatriz da Índia* como um quadro parece decididamente inadequado.

414. (na página seguinte) William T. Williams. *Batman.* 1979. Acrílico sobre tela, 2,03 m × 1,52 m. Coleção do artista





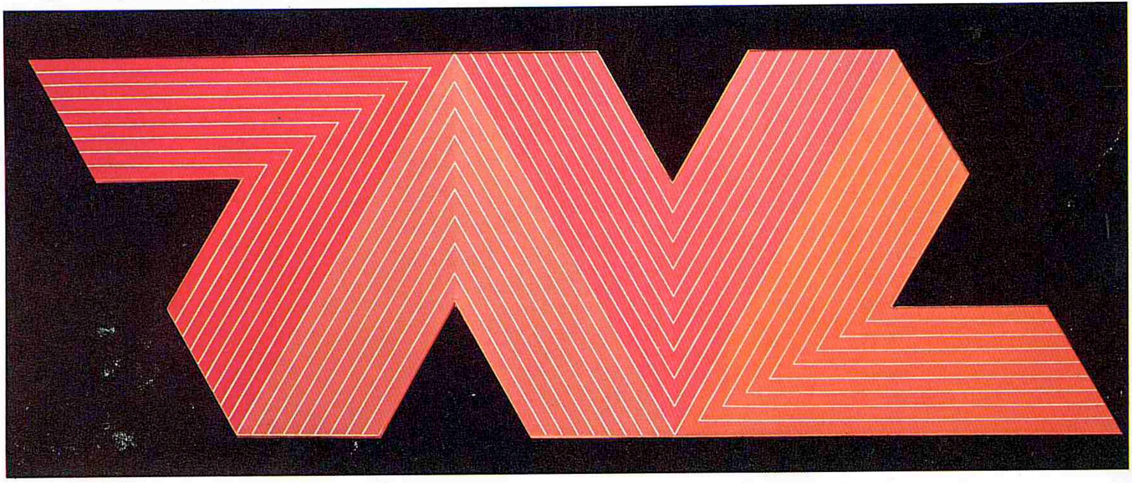
415. Ellsworth Kelly. *Vermelho Azul Verde.* 1963. 2,13 m×3,45 m. Coleção de sr. e sra. Robert Rowan, Los Angeles

A obra tem que ser reconhecida como um objeto auto-suficiente.

Op Art

As origens de outro estilo podem ser encontradas em Mondrian: a tendência — na realidade, todo um conjunto de tendências relacionadas — conhecidas como *Op Art* devido a sua preocupação com a óptica (isto é, o processo físico e psicológico da visão). Apesar de ter ganhado força na metade da década de 1950, a Op Art passou por um desenvolvimento relativamente lento. A Op Art não tem o ímpeto atual e o apelo emocional da Pop Art (ver p. 395); em comparação, parece excessivamente cerebral e sistemática, mais

416. Frank Stella. *Imperatriz da Índia.* 1965. Pó metálico em emulsão de polímero sobre tela, 1,95 m×5,69 m. Coleção Irving Blum, Los Angeles



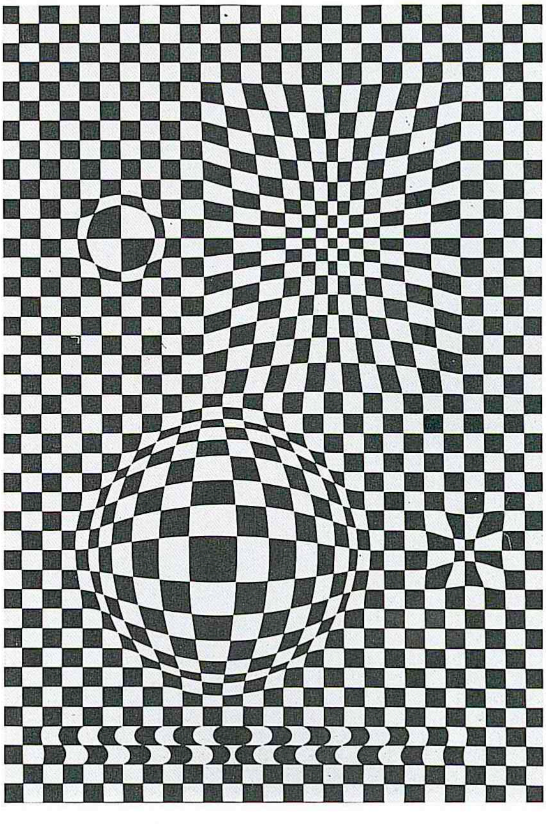
próxima das ciências do que das humanidades. Por outro lado, suas possibilidades parecem ser tão ilimitadas quanto as da ciência e da tecnologia.

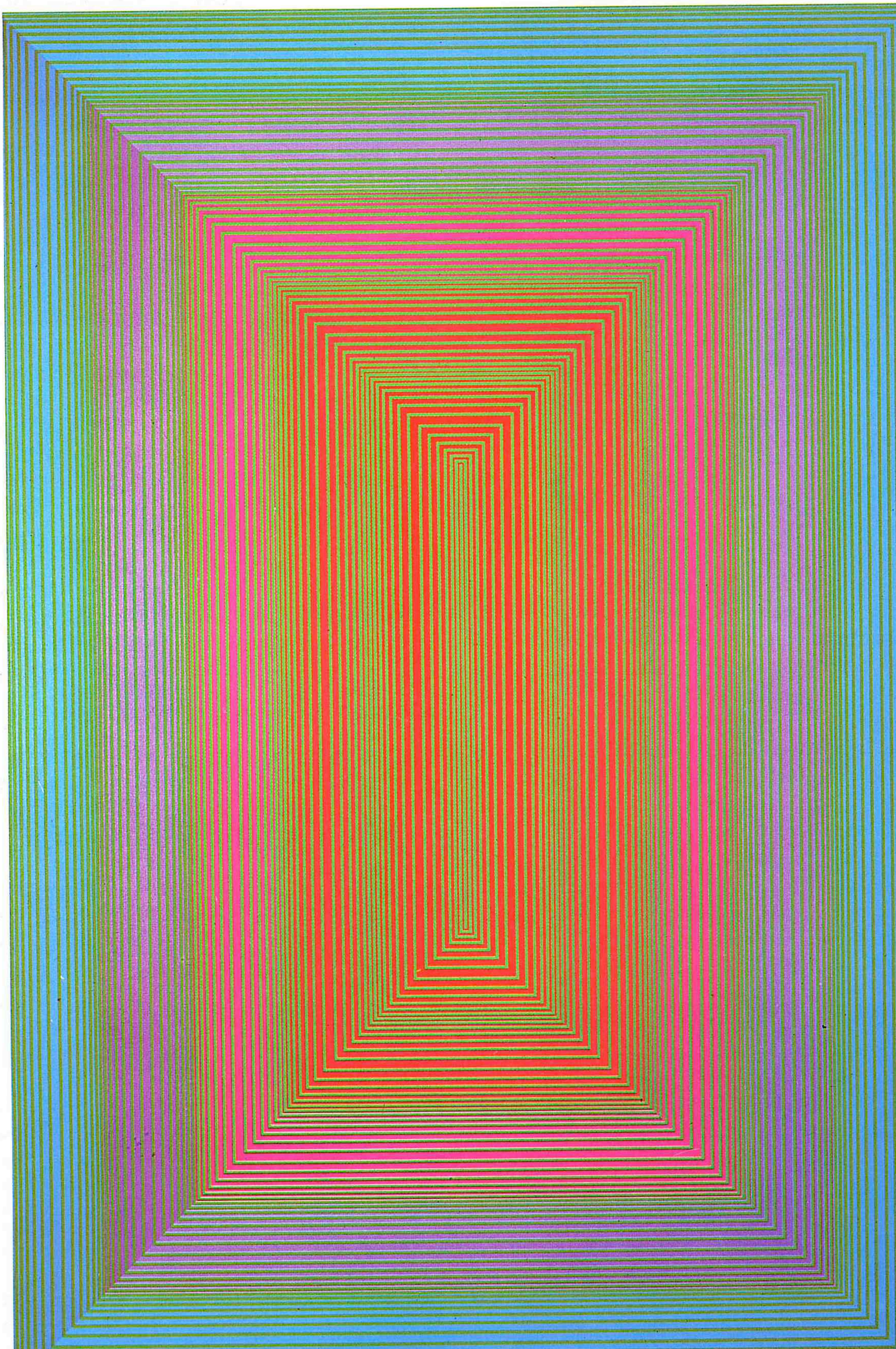
Quando usamos os olhos na vida cotidiana, consideramos ponto pacífico a idéia de que o mundo ao nosso redor é exatamente da forma como se apresenta a nós. Somente quando nossos olhos nos "enganam", começamos a perceber que a visão é um processo muito complicado, que nosso cérebro tem que interpretar o constante fluxo de informações que está sendo transmitido a partir de nossos olhos. Normalmente, as coisas funcionam bem, mas podem sair erradas por acidente ou propositalmente, e fazem-nos ver uma imagem enganadora, que difere daquilo que pensamos ser verdadeiro: isso é uma ilusão óptica. A arte tem recorrido a ilusões ópticas de uma forma ou de outra desde a Era Paleolítica; sem a ilusão, só para dar um exemplo, não acharíamos o escorço tão convincente. O que é novo na Op Art é que ela estende a ilusão óptica até a arte não figurativa e a faz funcionar de todas as formas concebíveis. Grande parte dela consiste de construções ou "ambientes" dependentes da luz e do movimento para obter seus efeitos. Esses efeitos não podem ser reproduzidos em fotografias, já que exploram esses aspectos de nosso aparato visual que são os menos semelhantes à câmara. Neste livro, temos que nos limitar ao tipo de Op Art que não perde todas as suas características quando apresentada em ilustrações.

Vasarely; Albers; Anuszkiewicz

O atual desenvolvimento da Op Art origina-se em grande parte da obra de Victor Vasarely, um húngaro há muito tempo radicado na França, que tem sido seu principal teórico, assim como seu representante mais criativo. Muitas de suas pinturas, desenhos e construções são simplesmente em preto e branco, como, por exemplo, a grande tela *Vega* (fig. 417), assim denominada em homenagem à mais brilhante estrela da constelação de Lira. É um enorme tabuleiro de damas cuja forma regular foi perturbada ao se tornarem inclinadas as linhas que formam os quadrados. Mas tal descrição não é mais do que uma lista de elementos — não nos diz o que vemos realmente. O tamanho dos quadrados-padrão em relação ao tamanho de todo o campo foi cuidadosamente escolhido com o intuito de nos induzir a relacionar os quadrados pretos numa rede de diagonais quando observamos o quadro a uma certa distância (cerca de 76 cm da reprodução apresentada neste livro). Mas já que muitos desses quadrados foram distorcidos, seus tamanhos variam consideravelmente, e o maior deles tem uma área mais de dez vezes superior à do menor. Em resultado, independentemente da distância a que o observarmos, nossos olhos receberão dados contraditórios: interpretamos partes do campo visual em termos de diagonais, outras em termos de verticais e horizontais. Dessa forma, o quadro praticamente nos força a mover para frente e para trás, e ao fazermos isso, o próprio campo parece se mover, expandindo-se, formando ondulações e contraindo-se. Se *Vega* fosse um objeto tridimensional, a variedade de efeitos a serem

417. Victor Vasarely. *Vega.* 1957. 1,95 m×1,29 m. Coleção do artista





observados à medida que nos movimentamos em relação a ele, seria ainda maior, pois receberíamos, nesse caso, conjuntos diferentes de dados contraditórios de cada olho.

Josef Albers, que chegou aos Estados Unidos depois de 1933, quando Hitler fechou a escola da Bauhaus em Dessau (p. 418), ali fundou outro tipo de Op Art, mais austera e baseada em sutis relações de cores entre formas geométricas simples. Seu talentoso aluno Richard Anuszkiewicz segue o mesmo estilo, mas as restrições que ele se impõe são menos rígidas. Em *Entrada para o Verde* (fig. 418), a série sempre decrescente de retângulos cria um senso de recuo infinito em direção ao centro; isso é contrabalançado pelo padrão de cor que faz com que o centro se aproxime de nós ao passar gradualmente dos tons frios para os quentes à medida que nos movemos da periferia para o interior. É surpreendente o impacto expressivo provocado por uma obra tão declaradamente abstrata. A ressonância das cores dentro da geometria estrita intensifica a movimentação visual e produz um efeito hipnótico de poder quase místico. A pintura pode ser comparada a um ícone moderno, capaz de conduzir aqueles que sintonizam com essa visão a uma experiência profundamente arrebatadora.

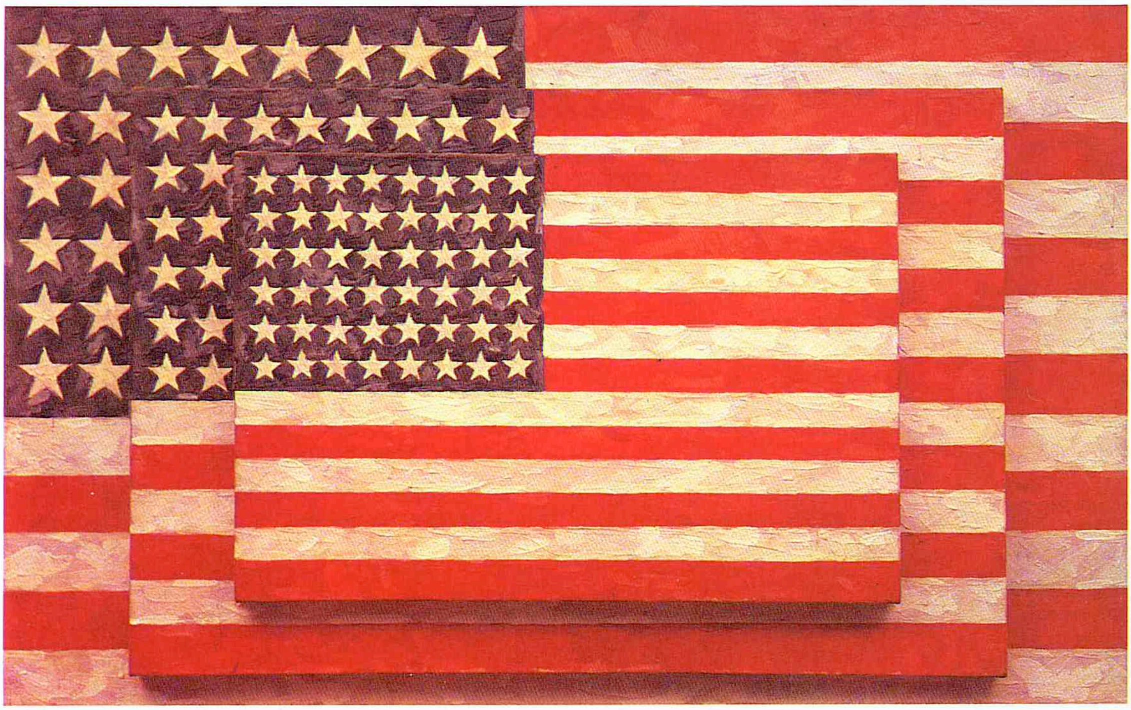
Pop Art

Outros artistas que se tornaram famosos na metade da década de 1950 redescobriram aquilo que o leigo continuou a considerar ponto pacífico apesar de todos os esforços para persuadi-lo do contrário: a idéia de que um quadro não é "essencialmente uma superfície lisa coberta com cores" (como insistira Maurice Denis), mas uma imagem que quer ser reconhecida. Se a figuração faz parte da própria natureza da arte, então o movimento modernista, de Manet a Pollock, baseou-se numa falácia, não importa quão impressionantes sejam os seus êxitos. Os artistas que assim se sentiam se apoderaram desses produtos da arte comercial que satisfizessem o gosto popular, "inculto": fotografia, publicidade, ilustrações de revistas e histórias em quadrinhos. Perceberam que nestes havia um aspecto essencial de nosso ambiente visual contemporâneo que havia sido menosprezado pelos representantes da cultura acadêmica, e que exigiam uma análise. Somente Marcel Duchamp e alguns de seus companheiros dadaístas, com seu desprezo por toda opinião ortodoxa, haviam ousado penetrar nesse domínio (ver p. 381). Agora eram eles que se tornavam os santos padroeiros da *Pop Art*, como o novo movimento passou a ser denominado. A Pop Art começou, na verdade, em Londres, na metade da década de 1950, mas desde o início, sua imagética era em grande parte baseada na mídia norte-americana que vinha invadindo a Inglaterra desde o final da Segunda Guerra Mundial. Portanto, não nos surpreende que a nova arte tivesse um apelo especial para os americanos na década seguinte. Ao contrário do Dadaísmo, a Pop Art não é motivada pelo desespero ou animosidade contra a civilização atual; considera a cultura comercial sua matéria-prima, uma fonte inesgotável de material pictórico, mais do que um mal a ser combatido. Também não compartilha a atitude agressiva do Dadaísmo em relação aos valores estabelecidos da arte moderna.

Johns; Lichtenstein

Dentre os pioneiros da Pop Art na América, talvez o mais importante seja Jasper Johns, que começou pintando meticulosamente e com grande precisão objetos familiares como, por exemplo, bandeiras, alvos, numerais e mapas. Suas *Três Bandeiras* (fig. 419) apresentam um problema instigante: qual é exatamente a diferença entre a imagem e a realidade? Reconhecemos instantaneamente a bandeira americana, mas se tentarmos definir o que vemos de fato, descobriremos que a resposta nos escapou. Essas bandeiras comportam-se "de forma contrária à natureza" — ao invés de tremularem ou de se deixarem cair, elas, por assim dizer, tomam sentido, rigidamente alinhadas umas com as outras numa espécie de perspectiva às avessas. Entretanto, executam um outro tipo de movimento: as partes vermelhas, brancas e azuis não são áreas de cor uniforme,

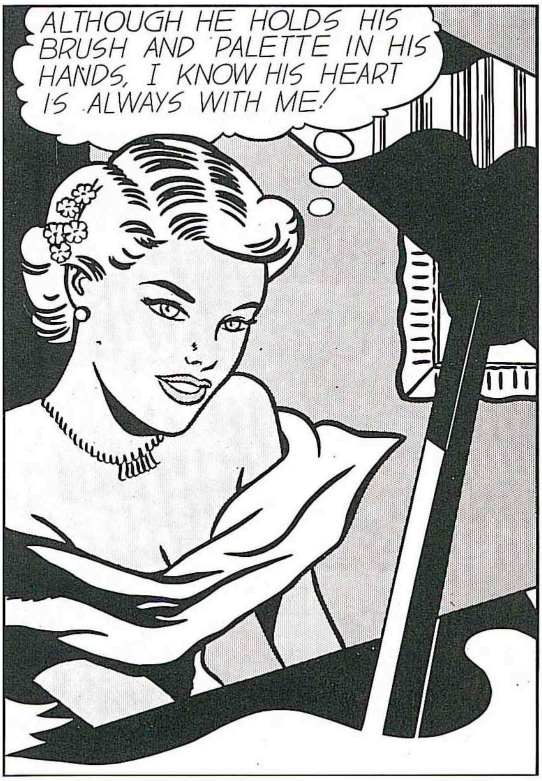
418. (na página anterior) Richard Anuszkiewicz. *Entrada para o Verde*. 1970. Acrílico sobre tela, 2,74 m×1,83 m. Coleção da Galeria Sidney Janis, Nova York



419. Jasper Johns. *Três Bandeiras.* 1958. Encáustica sobre tela, 0,78 m × 1,15 m. Coleção de sr. e sra. Burton Tremaine, Meriden, Connecticut

mas apresentam nuanças sutis. Será que podemos então realmente dizer que se trata de uma imagem de três bandeiras? Obviamente, esse tipo de bandeira só existe na mente do artista. E começamos a admirar o quadro como uma façanha da imaginação — talvez a última coisa que esperávamos fazer quando olhamos para ele pela primeira vez.

Talvez o artista que melhor representa a Pop Art seja mesmo Roy Lichtenstein. Ele recorreu às histórias em quadrinhos — ou melhor, às imagens padronizadas dos quadrinhos convencionais que se voltam para a ação violenta e o amor sentimental, mais do que para as histórias que carregam a marca do indivíduo que as criou. Suas pinturas, como, por exemplo, *Garota ao Piano* (fig. 420), são grandes ampliações dos quadrinhos, incluindo os balões, os contornos pretos simplificados e impessoais, e os pontos usados para imprimir as cores em papel barato. Talvez esses quadros sejam os mais paradoxais de toda a Pop Art: ao contrário de qualquer outra pintura do passado ou do presente, não podem ser reproduzidos nas páginas deste livro, pois não poderíamos distingui-los da história em quadrinhos em que se baseiam. Ampliar um desenho feito para uma área de cerca de 38,7 cm^2 para não menos de 21 m^2 deve ter levantado muitos problemas formais que somente poderiam ser resolvidos com o mais cuidadoso exame: como, por exemplo, desenhar o nariz da garota de modo que pareça "correto" para uma história em quadrinhos, ou como espaçar os pontos coloridos, a fim de que mantenham o valor adequado em relação aos contornos. Obviamente, esse quadro não é uma cópia mecânica, mas sim uma interpretação que permanece fiel ao espírito do original somente devido a inúmeras alterações e ajustes de detalhes introduzidos pelo artista. O que fascina Lichtenstein nas histórias em quadrinhos — e o que ele nos faz ver pela primeira vez — são as rígidas convenções de seu estilo, tão firmemente estabelecidas e tão distantes da vida quanto as regras da arte bizantina. Como um ícone, sua pintura espelha dessa forma os ideais e esperanças de nossa cultura, e o faz de uma forma que todos sabem "ler".


ALTHOUGH HE HOLDS HIS BRUSH AND PALETTE IN HIS HANDS, I KNOW HIS HEART IS ALWAYS WITH ME!

420. Roy Lichtenstein. *Garota ao Piano.* 1963. Magna sobre tela, 1,72 m×1,22 m. Coleção da Família Harry N. Abrams, Nova York

Fotorrealismo

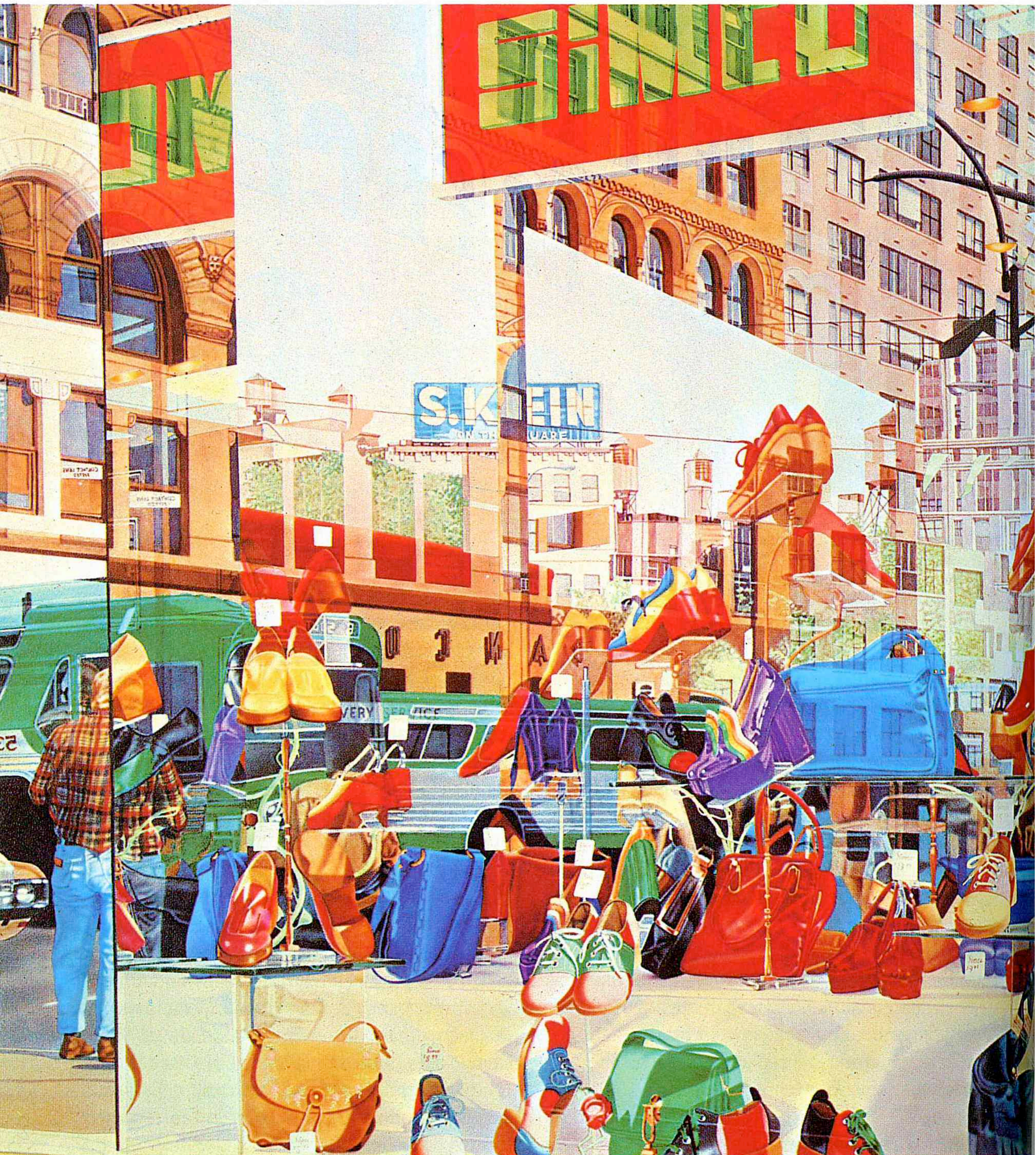
Embora seja às vezes denominada "o novo realismo", a Pop Art, enquanto uma observadora perspicaz de suas próprias fontes, usa imagens que são por si só um tanto abstratas. Um ramo recente da Pop Art é a tendência conhecida como *Fotorrealismo*, devido ao seu fascínio pelas imagens fotográficas. As fotografias foram utilizadas pelos pintores do século XIX logo após a invenção do "lápis da Natureza" — um dos primeiros a recorrer a elas foi, surpreendentemente, Delacroix — mas não eram mais do que um substituto conveniente para a realidade. Para os seguidores do Fotorrealismo, por outro lado, a própria fotografia é a realidade a partir da qual constroem seus quadros.

Eddy

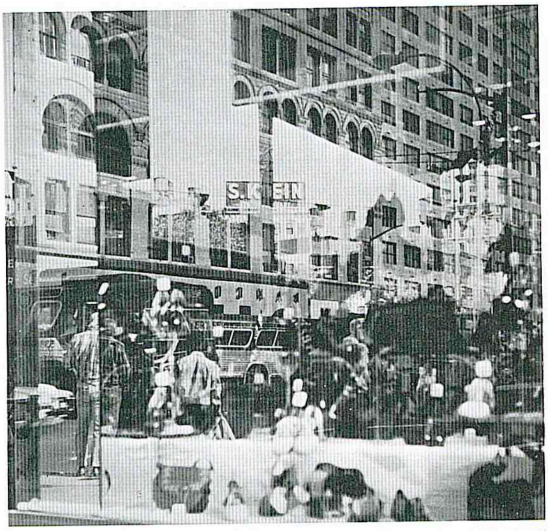
As melhores obras de Don Eddy, como, por exemplo, *Sapatos Novos para H* (fig. 421), possuem uma complexidade visual que desafia o observador perspicaz. Ao preparar *Sapatos Novos para H,* Eddy tirou uma série de fotografias da vitrine de uma loja de sapatos na Union Square, em Manhattan. Uma delas (fig. 422) serviu de base para a pintura. O que o intrigava era, obviamente, a forma como o vidro filtra (e transforma) a realidade cotidiana. Somente uma estreita faixa no canto esquerdo fornece uma vista desimpedida; tudo mais — sapatos, transeuntes, o movimento da rua, os edifícios — é visto através de duas ou mais camadas de vidro, todas em ângulos oblíquos à superfície do quadro. O efeito combinado desses painéis de vidro — deslocamento, distorção e reflexo — é a transformação de uma cena familiar numa experiência visual nova e surpreendentemente rica. Comparando a pintura com a fotografia, observamos que ambas estão relacionadas da mesma forma que a *Garota ao Piano* de Lichtenstein (ver fig. 420) está relacionada à estrutura da história em quadrinhos da qual se origina. Mas, ao contrário da fotografia de Eddy, sua tela enfoca tudo de modo uniformemente claro, articula detalhes perdidos nas sombras, e, o que é mais importante, confere coerência pictórica à cena por meio de um esquema de cores brilhantes cujo ritmo vibrante domina toda a superfície. Na época em que pintou *Sapatos Novos para H,* a cor havia novamente se tornado importante no pensamento de Eddy; o H do título é uma homenagem a Henri Matisse e a Hans Hofmann, este último ligado ao Expressionismo Abstrato que Eddy admirava.

Flack

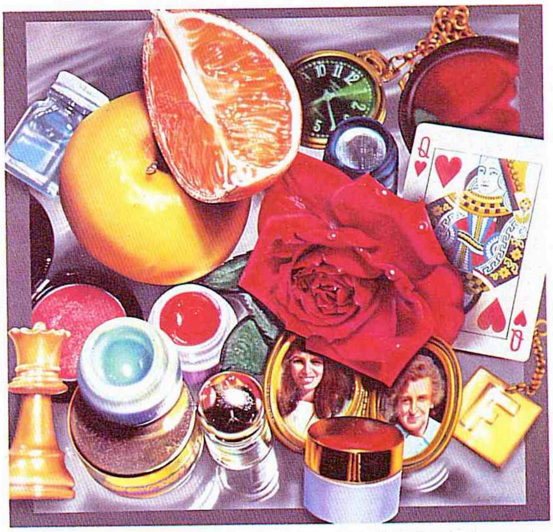
O Fotorrealismo fazia parte de uma tendência geral que marcou a pintura americana na década de 1970: o ressurgimento do realismo. Adotou uma ampla gama de temas e técnicas, do mais pessoal ao mais distante, dependendo da visão que o artista tinha da realidade objetiva e de seu significado subjetivo. As artistas, como, por exemplo, Audrey Flack, recorrem ao realismo para explorar o mundo ao seu redor do ponto de vista tanto pessoal como feminista. Como a maioria das pinturas de Flack, *Rainha* (fig. 423) é uma



421. Don Eddy. *Sapatos Novos para H.* 1973-74. Acrílico sobre tela, 1,12 m × 1,22 m. Museu de Arte de Cleveland (Adquirido com fundos do National Endowment for the Arts e doações de membros da Cleveland Society for Contemporary Art)



422. Don Eddy. Fotografia para *Sapatos Novos para H.* 1973. 0,158 m×0,165 m. Museu de Arte de Cleveland (Doação do artista)



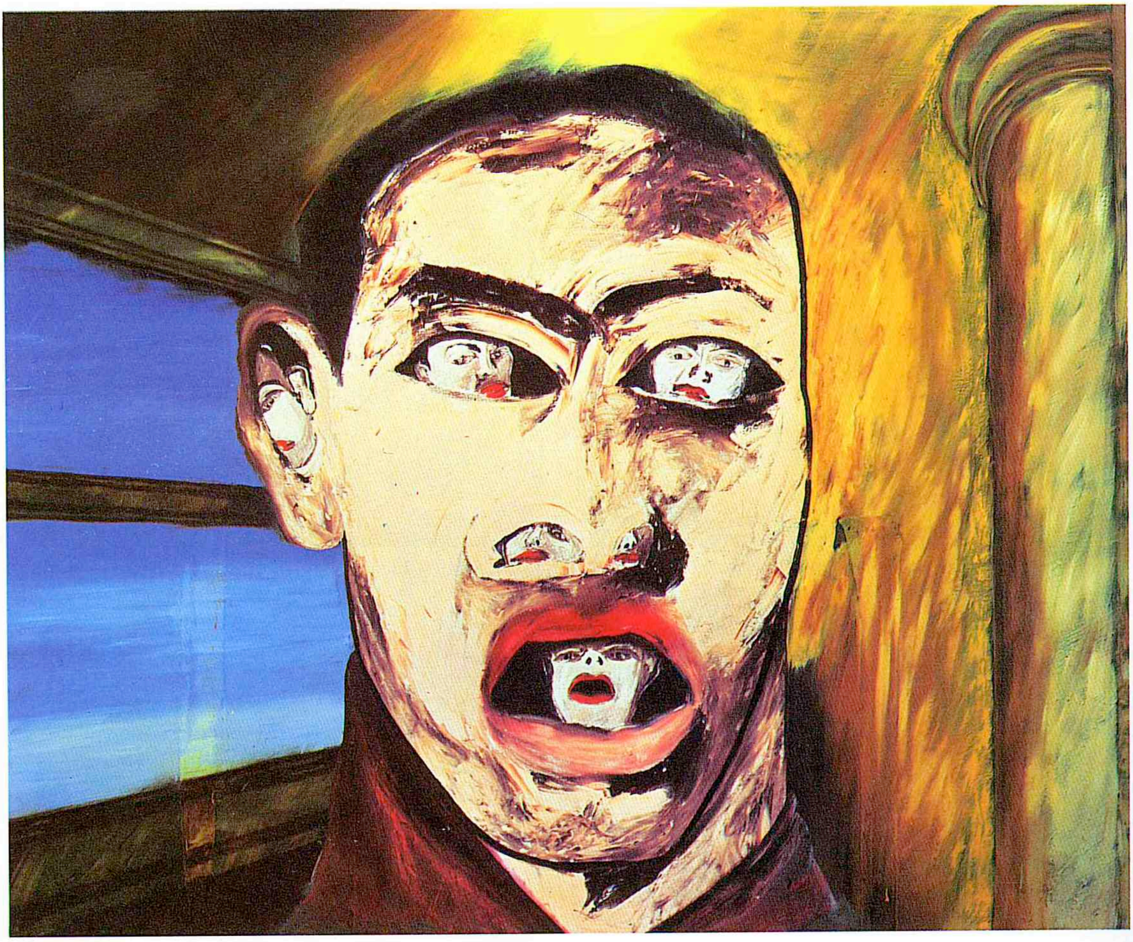
423. Audrey Flack. *Rainha.* 1975-76. Acrílico sobre tela, 2,03 m×2,03 m. Coleção particular

alegoria ampliada. A rainha é a figura mais importante do tabuleiro de xadrez, embora fique à disposição para a defesa do rei. Igualmente óbvio é o significado da rainha de copas, mas aqui a carta também se refere à paixão dos membros da família da artista pelo jogo. Estes aparecem na moldura com as fotos da mãe e da irmã de Flack; o contraste entre juventude e velhice é fundamental para *Rainha.* O relógio é um símbolo tradicional da brevidade da vida, e a rosa coberta de orvalho representa a transitoriedade da beleza, que é mostrada mais adiante pelos cosméticos no aparador. As formas da flor e das frutas também podem ser consideradas símbolos da sexualidade feminina.

O êxito de *Rainha* não se deve tanto a seu caráter provocativo, mas principalmente à sua imagética exigente. Ao sobrepor duas fotografias distintas, Flack cria uma realidade puramente artística. A borda cinza, que exerce a função de moldura e também estabelece o espaço central e a cor da pintura, é extremamente importante para manter o aspecto ilusório da obra. Os objetos que parecem se projetar da superfície do quadro são mostrados numa perspectiva diferente dos que aparecem sobre o tecido que cobre a mesa atrás. O espaço do quadro adquire maior dinamismo graças ao jogo de cores dentro da neutralidade do cinza. Apesar de todo seu dinamismo, a cuidadosa composição impede que o quadro fique atravancado.

Arte Conceitual

Uma tendência posterior, a *Arte Conceitual,* tem o mesmo "padroeiro" que a Pop Art: Marcel Duchamp. Surgiu dos *happenings* encenados por Alan Kaprow durante a década de 1960, nos quais o próprio evento era a manifestação artística. No entanto, a Arte Conceitual desafia a nossa definição de arte de forma ainda mais radical, ao insistir que somente o vôo da imaginação, não a execução, constitui a arte. Dessa forma, já que os produtos da arte são produtos secundários, acidentais, podemos dispensá-los totalmente, da mesma forma que as galerias, e, por extensão, até mesmo o público do artista. O processo criativo só tem que ser documentado de alguma maneira — geralmente de uma forma verbal, e às vezes através da fotografia e do cinema. Essa abordagem deliberadamente antiartística, que se deriva do Dadaísmo (ver p. 381), coloca uma série de paradoxos estimulantes. Logo que a documentação assume qualquer forma visível, começa a se aproximar perigosamente das formas de arte mais tradicionais (especial-



424. Francesco Clemente. *Sem Título.* 1968. Óleo e cera sobre tela, 1,98 m×2,36 m. Coleção Thomas Ammann, Zurique

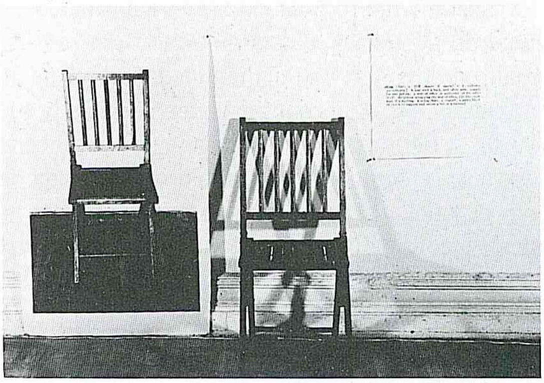
mente se for exposta para um público numa galeria), já que é impossível dissociar completamente a imaginação da estética. Observamos esse fato, por exemplo, em *Uma e Três Cadeiras*, de Joseph Kosuth (fig. 425), que, obviamente, muito deve aos *ready-mades* de Duchamp: o quadro "descreve" uma cadeira, combinando, numa única instalação, uma cadeira de verdade, uma foto em tamanho completo da mesma cadeira, e uma definição impressa de cadeira retirada de um dicionário. Quaisquer que sejam as intenções do artista, essa realização, por mínima que seja, é tão indispensável para o artista conceitual quanto era para Michelangelo. Afinal, toda arte é o documento final do processo criativo, porque, sem execução, nenhuma idéia pode ser totalmente concretizada. Sem essa "prova de desempenho", o artista conceitual se parece com o imperador cujas roupas novas ninguém consegue ver. E, de fato, a Arte Conceitual abrange toda a mídia de uma forma ou de outra.

A pintura na década de 1980

Desde 1980, nossa cultura tem passado por uma rápida transformação. Uma indicação do estado de mudança é o reaparecimento de muitos centros artísticos europeus tradicionais e norte-americanos regionais. Apesar de toda essa recente efervescência, a direção que a arte vai tomar ainda tem que se tornar suficientemente clara para que possamos delinear o futuro. Após receber uma grande herança, os artistas estão selecionando uma ampla gama de alternativas sem chegar a nenhuma conclusão definitiva. O primeiro indício dessa transição surgiu no início da década de 1970 com a difusão do uso de "Neo-" para descrever as tendências atuais. A arte da década de 1980 tem sido chamada mais simplesmente de *Pós-Moderna*. É claro que o termo é incongruente; a modernidade não pode jamais estar ultrapassada, pois é simplesmente tudo aquilo que é contemporâneo.

No entanto, é verdade que o Modernismo como um ideal que define a arte contemporânea da forma como a conhecemos entrou em crise. Os principais sintomas são um ecletismo onipresente e uma confusa combinação de estilos que refletem causas e interesses pessoais restritos. Em conjunto, essas obras nos fornecem um quebra-cabeças de nossa época, mas é duvidoso que qualquer uma delas dê uma importante contribuição à história da arte. Nesse sentido, somos os novos vitorianos. A pintura parece estar numa enorme confusão, mas não precisamos nos desesperar acerca do futuro. Há um século, o Impressionismo passou por uma crise semelhante, da qual o Pós-Impressionismo surgiu como a direção para os vinte anos seguintes. Sem dúvida, um novo Seurat logo proclamará em algum lugar um estilo e uma perspectiva ousados que constituirão a próxima fase do modernismo.

Um artista que está próximo de tal descoberta é o jovem italiano Francesco Clemente. Em muitos aspectos, ele representa os artistas de sua geração. Sem as certezas da abstração, e contando apenas consigo próprio, ele desenvolveu um vigoroso Neo-Expressionismo. Clemente é ousado ao registrar os impulsos e lembranças que as pessoas costumam reprimir. Dessa forma, a arte torna-se para nós um ato de necessidade catártica que libera, mas não determina, os impulsos que assolam sua aguda autoconsciência. Ao mesmo tempo fascinantes e repelentes, suas imagens fazem exigências extremas para o observador, embora sua expressividade seja muito atraente. Já que sua obra responde a estados mentais fugazes, ele utiliza qualquer estilo que seja apropriado ao momento, sem, entretanto, perder sua individualidade. Possui um extraordinário talento para a aquarela; a fluidez e a rapidez desse meio parecem perfeitamente adequadas para captar os fenômenos transitórios de seu mundo interior. A carreira de Clemente tomou um rumo decisivo em 1982 quando resolveu se dedicar à pintura a óleo e aos afrescos, e foi para Nova York a fim de "estar onde os grandes pintores estiveram". Suas telas e pinturas murais possuem um caráter ambicioso, que aparentemente aponta para a próxima fase da arte contemporânea. Inspiradas em parte no hinduísmo, podem assumir a forma de ciclos alegóricos que se voltam para os pintores italianos que trabalharam em obras de grande escala, começando com Giotto. Suas obras mais elaboradas são aquelas que tomam como tema os estados de espírito, as fantasias e os apetites do artista. Elas permanecem curiosamente destituídas de sensualidade. Um auto-retrato recente (fig. 424) sugere uma alma atormentada por impulsos e sensações que nunca podem ser verdadeiramente apreciados. Dentre os italianos, Clemente é singular por ter sido fortemente influenciado pelo Simbolismo e pelo Expressionismo do norte da Europa, com uma reminiscência ocasional do Surrealismo. Na verdade, é através dessa combinação de influências que se manifesta o seu vívido pesadelo, que possui o terror psicológico de Munch e a visão atormentada de De Chirico.



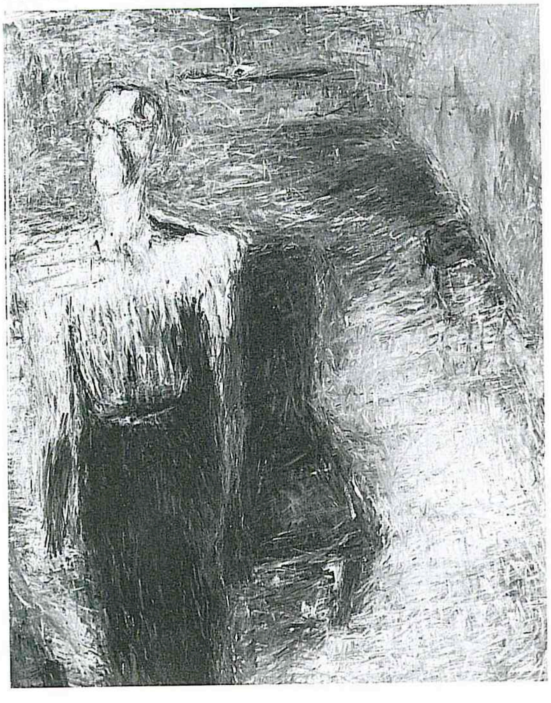
425. Joseph Kosuth. *Uma e Três Cadeiras*. 1965. Fotografia da cadeira, 0,91 m×0,61 m; cadeira dobrável de madeira, 0,81 m×0,38 m×0,53 m; ampliação fotográfica da definição de cadeira no dicionário, 0,61 m×0,62 m. Museu de Arte Moderna, Nova York. (Fundação Larry Aldrich)

Nos Estados Unidos, a representante mais talentosa do novo Expressionismo foi Susan Rothenberg. Na metade da década de 1970, os contornos do cavalo visto de perfil serviram de foco temático e emblema pessoal para suas pinturas altamente formais, mas ao se aproximar do final da década, a artista se voltou para temas mais emotivos. A beleza diáfana da superfície de *Mondrian* (fig. 426) contradiz a intensidade de sua visão. A figura surge do emaranhado de pinceladas suaves como se fosse uma aparição saída de um pesadelo. O rosto, que possui as características inconfundíveis de Mondrian, evoca uma visão de loucura. O quadro é um comentário denso e repleto de significado sobre um artista cuja disciplina rigorosa é tão contrária à liberdade pictórica de Rothenberg.

ESCULTURA

As principais correntes que estudamos na pintura podem também ser encontradas na escultura. No entanto, o paralelismo não deve ser demasiadamente enfatizado. Embora a pintura tenha sido a mais rica e a mais aventureira das duas artes, seus líderes não ficaram imunes aos desafios dos últimos cinqüenta anos, e o desenvolvimento da escultura muitas vezes seguiu sua própria trajetória.

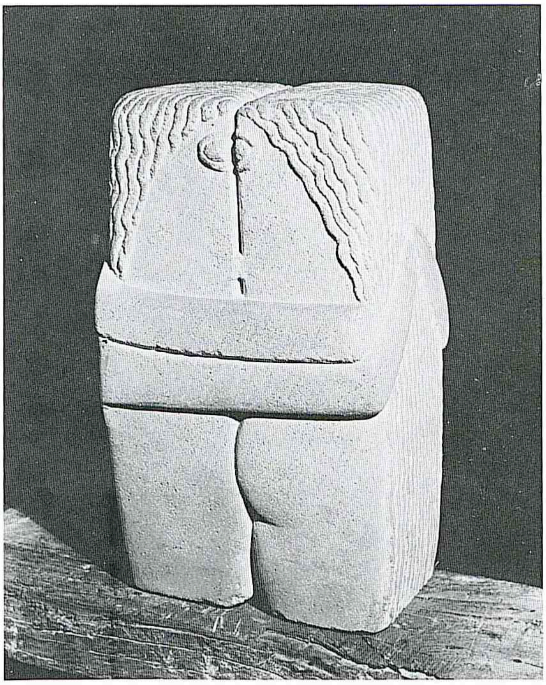
426. Susan Rothenberg. *Mondrian*. 1983-84. Óleo sobre tela, 2,77 m×2,13 m. Galeria Willard, Nova York



Primevalismo: Brancusi; Moore; Hepworth

O Expressionismo, por exemplo, é uma corrente muito menos importante na escultura do que na pintura — o que é um tanto surpreendente, já que se poderia esperar que a descoberta da escultura primitiva pelos fauvistas evocasse uma forte reação entre os escultores. Somente um importante escultor participou dessa redescoberta: Constantin Brancusi, um romeno que chegou a Paris em 1904. Mas estava mais interessado na simplicidade formal e na coerência das esculturas primitivas do que em sua rústica expressividade: isso é evidente em *O Beijo* (fig. 427), executado em 1909 e que agora está sobre um túmulo de um cemitério parisiense. A solidez e auto-suficiência desse grupo constitui um avanço radical em relação à *Mulher Sentada* de Maillol (ver fig. 372). Os amantes abraçados são diferenciados só o suficiente para que possamos distinguir um do outro e pareçam mais primevos do que primitivos. São um símbolo intemporal da reprodução, inocentes e anônimos.

O primevalismo de Brancusi foi o ponto de partida de uma tradição escultórica que continua viva até hoje. Atraiu particularmente os escultores ingleses, como podemos observar nas primeiras obras de Henry Moore: sua majestosa escultura *Duas Formas*, de 1936 (fig. 428) é, por assim dizer, a descendente de segunda geração de *O Beijo* de Brancusi. Apesar de seu maior grau de abstração e sutileza formais, a escultura de Moore representa "pessoas", mesmo que só possam ser assim chamadas em sentido metafórico. Esse grupo familiar — a placa bifurcada que surgiu dos estudos do artista sobre o tema da mãe e filho — é misterioso e remoto como os monólitos de Stonehenge, que muito impressionaram o escultor (ver fig. 7). Sua *Figura Reclinada* (fig. 429) conserva tanto um motivo clássico — somos levados a pensar em uma divindade fluvial reclinada — quanto um aspecto primevo, como se as formas resultassem de uma lenta erosão ao longo de mil anos. O modelado da figura está em completa harmonia com as estrias naturais da pedra.



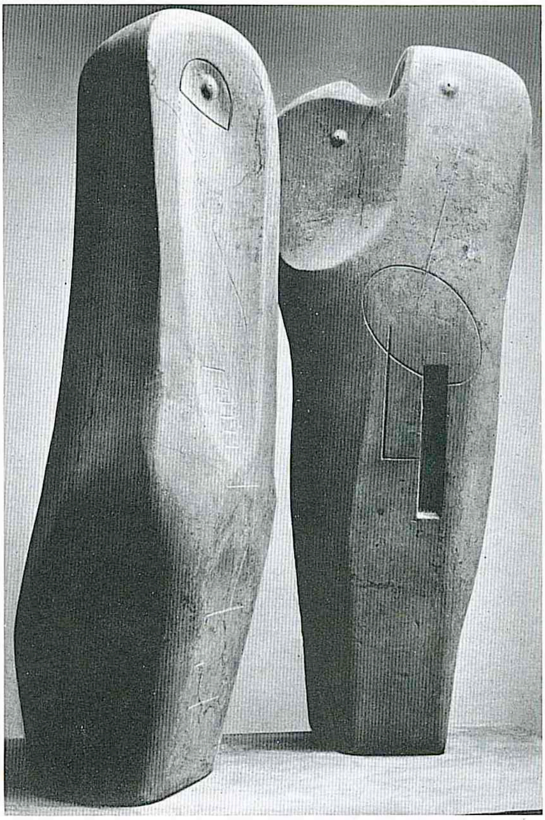
427. Constantin Brancusi. *O Beijo.* 1908. Altura: 0,58 m. Museu de Arte de Philadelphia (Coleção Louise e Walter Arensberg)

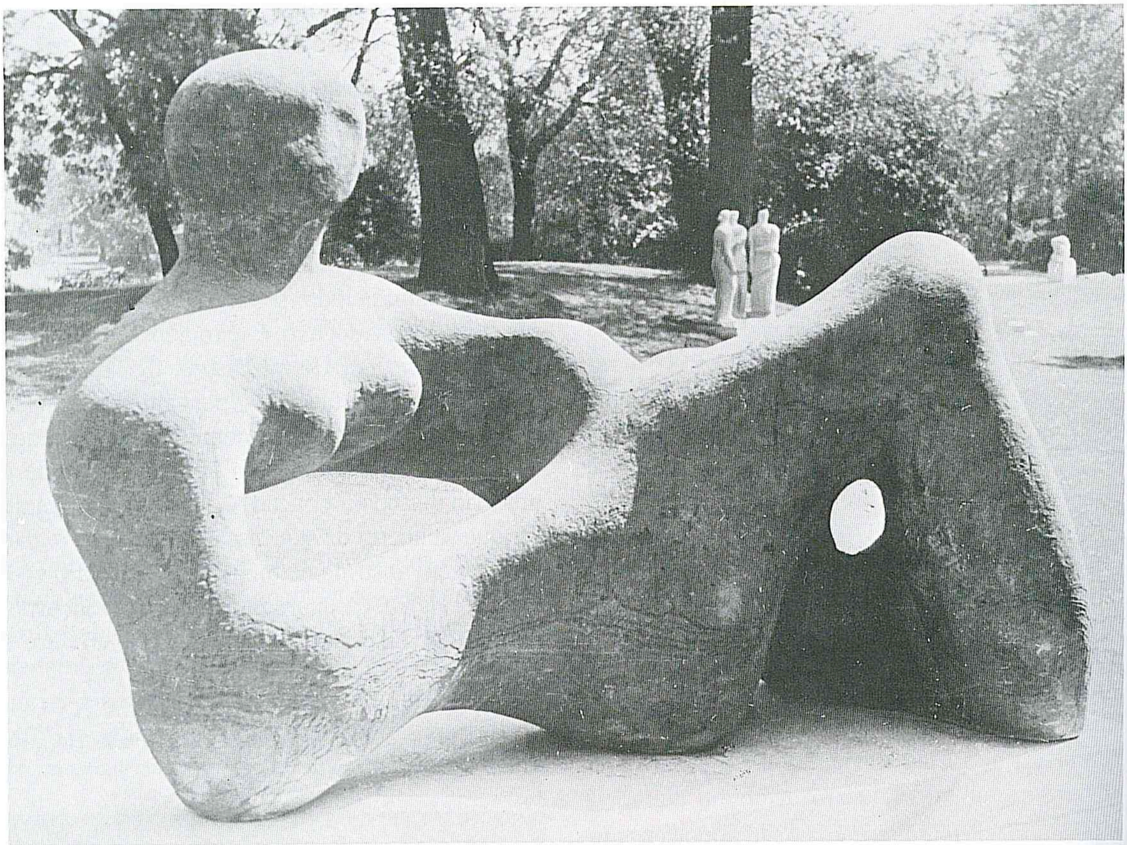
Já sendo há muito tempo a mais famosa escultora dos tempos modernos, Barbara Hepworth esteve estreitamente ligada a Moore no início da década de 1930; tornaram-se os líderes do movimento modernista na Inglaterra, influenciando-se mutuamente. Como a obra de Moore, a escultura de Hepworth tinha, originariamente, um fundamento biológico, mas, durante a Segunda Guerra Mundial, ela desenvolveu seu estilo inconfundível, que podemos admirar em *Escultura com Cor (Forma Oval), Azul Claro e Vermelho* (fig. 430). Essa peça sintetiza de modo perfeito a pintura e a escultura, o biomorfismo surrealista e a abstração orgânica, a moldagem do espaço e a configuração do volume. Esculpida em madeira e com um acabamento impecável, a escultura de Hepworth reduz o tamanho natural de um ovo a um ideal intemporal que tem a lúcida perfeição de uma cabeça clássica, e que no entanto também possui a expressividade elementar do rosto de uma máscara primitiva (comparar com fig. 10). As cores acentuam o jogo entre o interior e o exterior da forma oca, no interior da qual os fios parecem sugerir uma energia vital.

Escultura cinética: Brancusi; Boccioni; Duchamp-Villon

O ovo de Hepworth certamente tem algo em comum com Brancusi, embora a obra de ambos não tenha a mesma aparência. Por volta de 1910, Brancusi começou a produzir peças não-figurativas de mármore ou metal, e reservou seu estilo "primevo" para a madeira e a pedra. As primeiras subdividem-se em dois grupos: variações da forma do ovo e arrojados motivos de "aves" verticais (*Ave no Espaço*, fig. 431, é um deles). Ele estava fascinado pela antítese da vida como energia potencial e como energia cinética — a perfeição imanente do ovo, que esconde o mistério de toda a criação, e a dinâmica pura do ser que se liberta de sua casca. *Ave no Espaço* não é a imagem abstrata de uma ave; é o próprio vôo, tornado visível e concreto. Seu aspecto incorpóreo é enfatizado pelo forte brilho que confere à

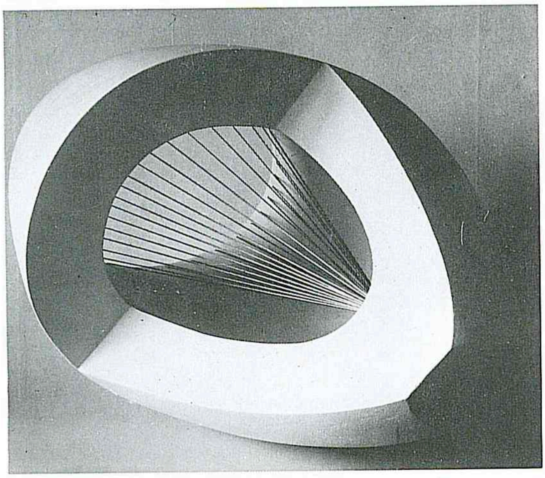
428. Henry Moore. *Duas Formas.* 1936. Pedra Hornton, altura: cerca de 1,06 m. Coleção H. Gates Lloyd, Haverford, Pensilvânia





429. Henry Moore. *Figura Reclinada.* 1938. Pedra Hornton verde, comprimento: cerca de 1,37 m. Galeria Tate, Londres

430. Barbara Hepworth. *Escutura com Cor (Forma Oval), Azul Claro e Vermelho.* 1943. Madeira com fios, comprimento: 0,45 m. Coleção sra. N. Gray



superfície a transparência de um espelho, estabelecendo, dessa forma, uma nova continuidade entre a forma do espaço interno e o espaço livre do exterior.

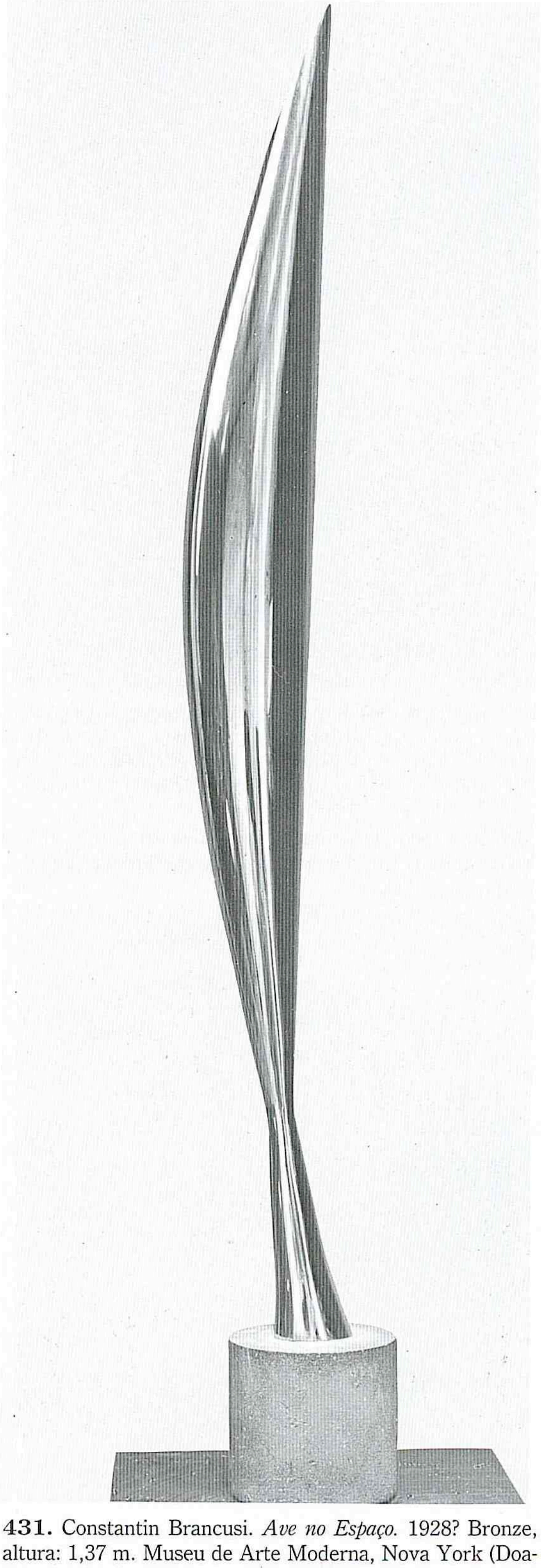
Outros escultores desse período trabalhavam o problema das relações corpo-espaço com os instrumentos formais do Cubismo. A figura correndo em *Formas Singulares da Continuidade no Espaço* (fig. 432), do futurista Umberto Boccioni (ver p. 371), é tão empolgante em sua complexidade quanto a simplicidade de *Ave no Espaço*. Boccioni tentou representar não a forma humana em si, mas a marca de seu movimento sobre o meio em que ela se move; a figura permanece escondida por trás de sua "roupagem" de turbulência aérea. A estátua lembra a famosa declaração futurista segundo a qual "um automóvel a toda velocidade é mais belo do que a Vitória de Samotrácia", embora deva obviamente mais à Vitória de Samotrácia (ver fig. 63) do que às formas dos automóveis (em 1913, a aerodinâmica ainda não havia surgido). Raymond Duchamp-Villon, um dos irmãos mais velhos de Marcel Duchamp, alcançou uma solução mais ousada em *O*

Grande Cavalo (fig. 433). Começou com estudos abstratos do animal, mas sua versão final é uma imagem do "cavalo-vapor", na qual o corpo se tornou uma mola enrolada, e as pernas assemelham-se a bielas de pistão. Devido à distância que as separa do modelo anatômico original, essas formas quase mecânicas possuem um dinamismo que é mais persuasivo — ainda que menos pitoresco — do que o da figura de Boccioni.

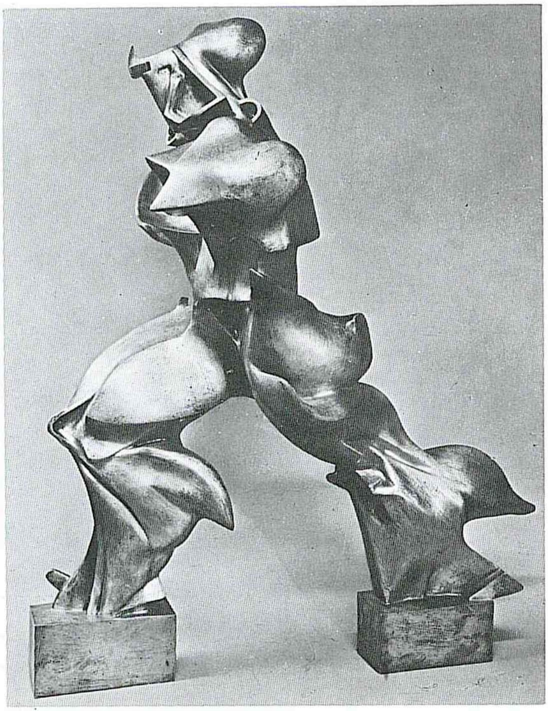
Construtivismo

É conveniente lembrar que no Cubismo Facetado, côncavo e convexo eram postulados como equivalentes; todos os volumes, quer positivos, quer negativos, eram "bolsões de espaço". Os construtivistas, um grupo de artistas russos liderado por Vladimir Tatlin, aplicaram esse princípio à escultura e chegaram àquilo que se poderia chamar de colagem tridimensional. Finalmente, a última etapa consistiu em transformar essas obras em esculturas independentes. De acordo com Tatlin e seus seguidores, essas "construções" tinham de fato quatro dimensões: já que elas sugeriam movimento, também sugeriam tempo. O Suprematismo (ver p. 374) e o *Construtivismo* estavam, portanto, intimamente relacionados, e na verdade se sobrepunham, uma vez que ambos se originaram do Cubo-futurismo; no entanto, separava-os uma diferença fundamental de abordagem. Para Tatlin, a arte não era a contemplação espiritual dos suprematistas, mas um processo ativo de formação que se baseava no material e na técnica. Ele acreditava que cada material dita formas específicas que lhe são inerentes, e que estas deveriam ser seguidas caso a obra de arte tivesse por objetivo ser válida de acordo com as leis da própria vida. No final, o Construtivismo ultrapassou o Suprematismo por ser mais adequado ao espírito pós-revolucionário da Rússia, quando grandes feitos, e não grandes idéias, se faziam necessários.

Isolado do contato artístico com a Europa durante a Primeira Guerra Mundial, o Construtivismo transformou-se numa arte exclusivamente russa que foi pouco influenciada pela volta de alguns dos artistas mais importantes do país, como, por exemplo, Kandinsky e Chagall. A re-

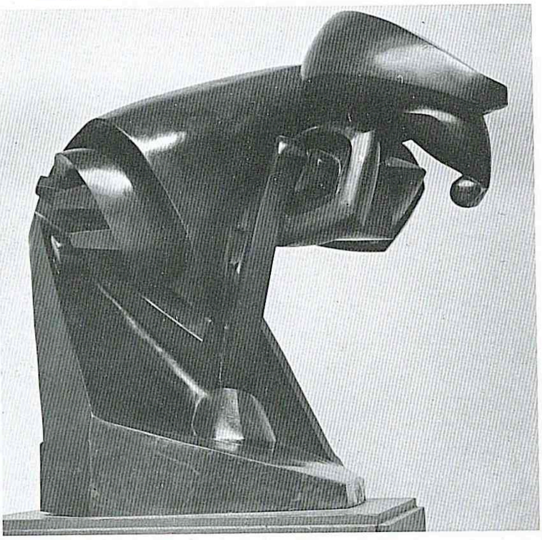


431. Constantin Brancusi. *Ave no Espaço.* 1928? Bronze, altura: 1,37 m. Museu de Arte Moderna, Nova York (Doação anônima)



432. Umberto Boccioni. *Formas Singulares da Continuidade no Espaço.* 1913. Bronze, altura: 1,10 m. Museu de Arte Moderna, Nova York (Adquirido através do legado de Lillie P. Bliss)

433. Raymond Duchamp-Villon. *O Grande Cavalo.* 1914. Bronze, altura: 1 m. Instituto de Arte de Chicago (Doação de Margaret Fisher)



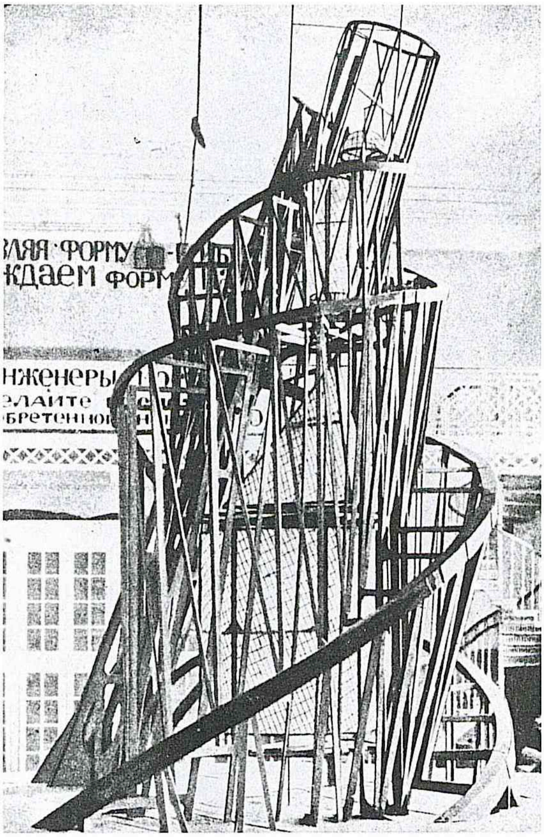
volução eletrizou os modernistas, que celebraram a queda do antigo regime com uma efusão de criatividade que se estendeu por toda a Rússia.

O modelo de Tatlin para um *Monumento à Terceira Internacional* (fig. 434) captura o dinamismo da utopia tecnológica vista sob o prisma do comunismo; a energia pura é expressa como linhas de força que também estabelecem novas relações de tempo e espaço. A obra também evoca uma nova estrutura social, pois os construtivistas acreditavam que o poder da arte seria literalmente capaz de reformar a sociedade. Essa extraordinária torre que gira em três velocidades foi concebida numa escala monumental, completada com os escritórios do Partido Comunista; como outros projetos desse tipo, foi totalmente impraticável numa sociedade que ainda estava se recuperando da devastação causada pelas guerras e pela revolução, e nunca foi construída.

Posteriormente, o Construtivismo passou por uma fase produtivista, que ignorava qualquer contradição entre a verdadeira criatividade artística e a produção puramente utilitária. Depois que o movimento foi suprimido como um "formalismo burguês", alguns de seus membros emigraram para o Ocidente e uniram suas forças às do grupo holandês De Stijl (ver pp. 374-5).

Surrealismo

O Dadaísmo rejeitou categoricamente a disciplina formal na escultura, como fez em outras artes — talvez mais intensamente, já que somente objetos tridimensionais poderiam se tornar *ready-mades*, a escultura do Dadaísmo. Alguns dos exemplos de Duchamp consistem de combinações de objetos encontrados: esses *ready-mades* "facilitados" têm quase o mesmo *status* que as construções, ou colagens tridimensionais. Essa técnica, mais tarde chamada de *assemblage*, mostrou ter possibilidades ilimitadas. Produziu peças tão notáveis como a *Cabeça de Touro* de Picasso (ver fig. 2), e numerosos artistas jovens a exploram desde então, especialmente nos Estados Unidos, onde há grande abundância de sucata. A contribuição surrealista à escultura é mais difícil de avaliar; era difícil aplicar a teoria do "puro automatismo psíquico" à pintura, e mais difícil ainda à escultura. Como poderia o escultor dar forma a materiais sólidos e duráveis sem se conscientizar do processo? Assim, além dos



434. Vladimir Tatlin. Modelo para o *Monumento à Terceira Internacional.* 1919-20. Madeira, ferro e vidro; altura: 6,1 m. (destruído; fotografia contemporânea)

adeptos dos *ready-mades*, poucos escultores se associaram ao movimento.

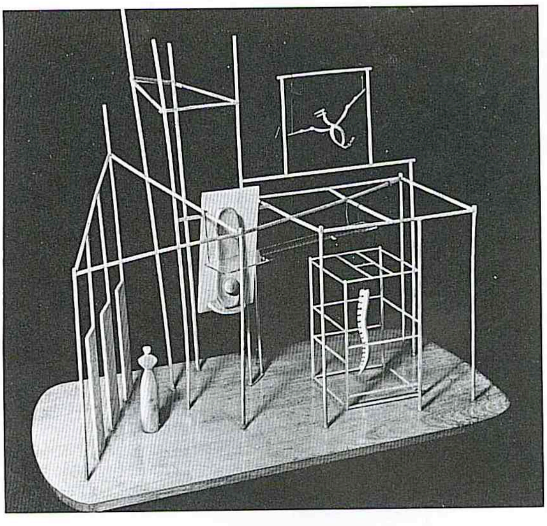
Giacometti; Gonzalez

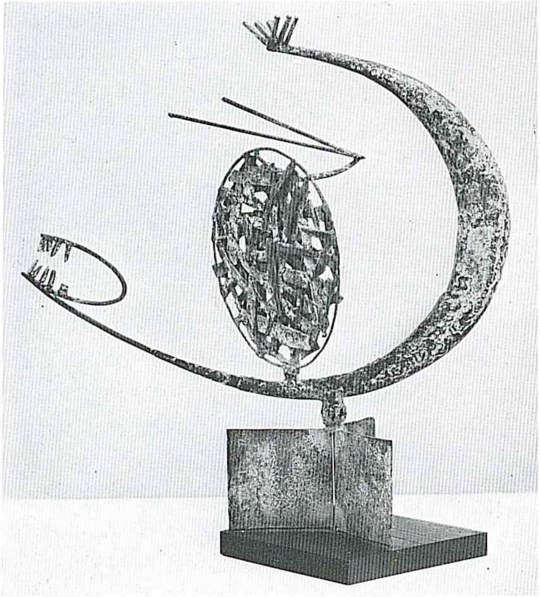
Um dos membros do movimento surrealista foi Alberto Giacometti, um escultor e pintor suíço radicado em Paris. *O Palácio às 4 da Manhã* (fig. 435), uma delicada gaiola feita de madeira, vidro, arame e cordel, é o equivalente tridimensional de um quadro surrealista; ao contrário de suas primeiras esculturas, cria seu próprio ambiente espacial que se prende a ela como se este estranho mundo em miniatura fosse protegido da realidade cotidiana por uma campana de vidro invisível. O espaço assim capturado é misterioso e corrosivo; corrói as formas até deixar só os esqueletos. E sentimos que esses também desaparecerão em breve. O Surrealismo talvez tenha contribuído para a surpreendente imaginação escultural de Julio Gonzalez, um artesão do ferro forjado, que foi da Catalunha para Paris em 1900. Embora fosse amigo de Brancusi e Picasso, não produziu nenhuma obra importante até a década de 1930, quando suas energias criativas subitamente vieram à tona. Foi Gonzalez quem transformou o ferro forjado num importante material para a escultura, tirando partido das próprias vantagens que antes haviam desencorajado seu uso. A *Cabeça* (fig. 436) combina a economia extrema da forma com uma agressiva reinterpretação da anatomia, derivada da obra de Picasso (ver fig. 390, especialmente a cabeça da dançarina à esquerda): a boca é uma cavidade oval, com dentes que se assemelham a pontas de lança; os olhos são duas hastes convergentes sobre um "nervo óptico", que os liga à emaranhada massa do "cérebro". Outras metáforas de expressividade igualmente horripilante foram criadas desde então por toda uma geração de escultores mais jovens, em ferro forjado e aço soldado, como se a violência de seu processo de trabalho refletisse a violência da vida moderna.

Móbiles: Calder

No início da década de 1930, período em que Giacometti e Gonzalez passaram para o primeiro pla-

435. Alberto Giacometti. *O Palácio às Quatro da Manhã.* 1932-33. Madeira, arame, vidro e fios; altura: 0,63 m. Museu de Arte Moderna, Nova York (Aquisição)





436. Julio Gonzalez. *Cabeça*. c. 1935. Ferro forjado, altura: 0,44 m. Museu de Arte Moderna, Nova York (Aquisição)

no, surgiu outra importante forma de arte: a escultura móvel — os móbiles do americano Alexander Calder. Trata-se de construções de arame delicadamente equilibradas, unidas e suspensas de modo que se movam ao menor sopro de ar. Podem ter qualquer tamanho, desde os pequenos enfeites de mesa até a enorme *Armadilha de Lagosta e Cauda de Peixe* (fig. 437). Inicialmente, Calder havia feito móbiles impulsionados a motor. Foi seu contato com o Surrealismo que o fez perceber as possibilidades poéticas do "natural" em oposição ao movimento totalmente controlado; ele tomou de Miró as formas biomórficas, e começou a conceber os móbiles como estruturas orgânicas — flores em caules que balançam, folhas movidas pelo vento, animais marinhos flutuando no mar. Tais móbiles reagem ao meio ambiente de formas infinitas. Imprevisíveis e sempre em mutação, eles incorporam a quarta dimensão, o tempo, como elemento essencial de sua estrutura. Dentro de sua esfera limitada, são mais cheios de vida do que qualquer outro objeto criado pelo homem.

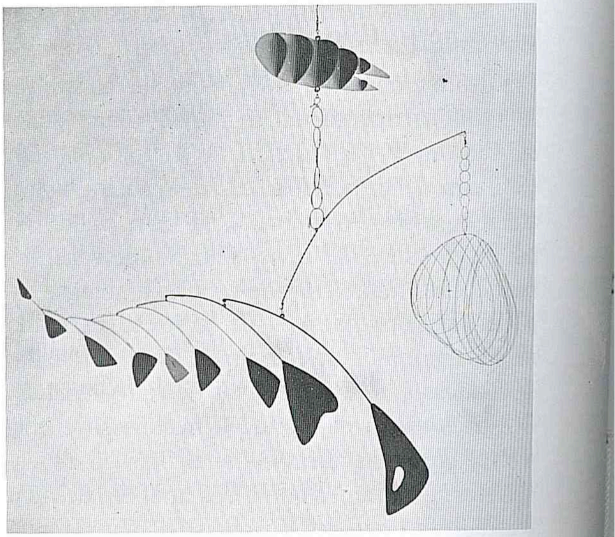
A nova escala; Estruturas Primárias

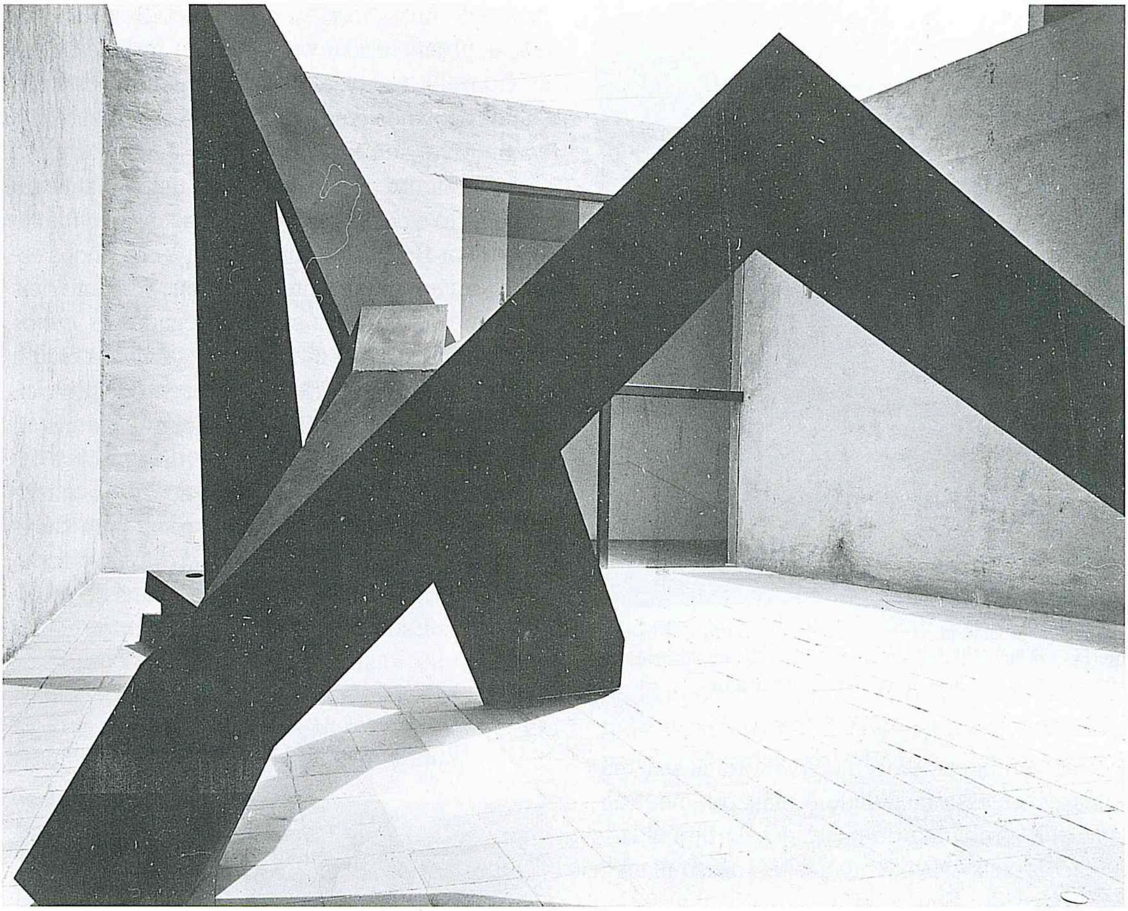
A escala assumiu uma importância fundamental para um movimento recente na escultura que amplia o âmbito — na verdade, o próprio conceito — de escultura numa direção inteiramente nova. A *Estrutura Primária*, o nome mais adequado até agora sugerido para esse tipo de arte, apresenta duas características marcantes: a extrema simplicidade das formas e um parentesco com a arquitetura. A abstração radical da forma é conhecida como Minimalismo, que sugere uma igual redução do conteúdo. Outro termo, *Escultura Ambiental* (que não deve ser confundida com os "ambientes" de diversos materiais da Pop Art), remete ao fato de que muitas Estruturas Primárias são projetadas para envolver o observador, que é convidado a entrar ou caminhar por entre elas. É essa função de articular os espaços que distingue as Estruturas Primárias de todas as esculturas anteriores e as relaciona à arquitetura. Feitas de aço estrutural e concreto, elas são os sucessores modernos de monumentos pré-históricos, como, por exemplo, Stonehenge (ver figs. 7 e 8).

Goeritz; Bladen

O primeiro a explorar essas possibilidades foi Mathias Goeritz, um alemão radicado na Cidade do

437. Alexander Calder, *Armadilha de Lagosta e Cauda de Peixe*. 1939. Arame e alumínio, 2,59 m×2,89 m. Museu de Arte Moderna, Art, Nova York (Encomendado pelo Advisory Committee)





438. Mathias Goeritz. *Estrutura de Aço.* 1952-53. Altura: 4,48 m. O Eco (Museu Experimental), Cidade do México

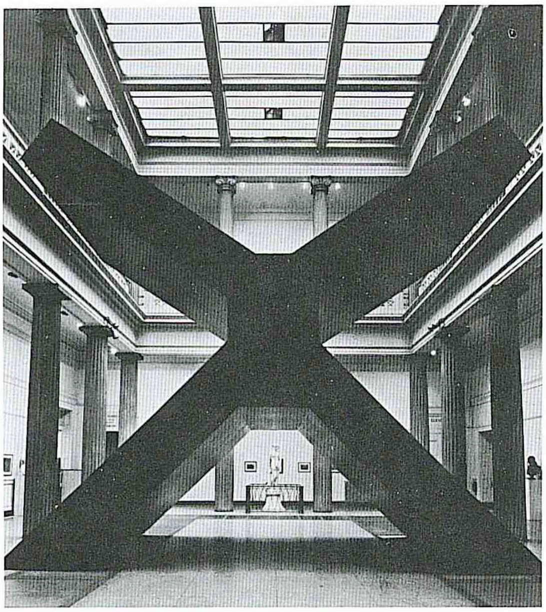
México. Já em 1952-53, criou um museu experimental, O Eco, para exibir enormes composições geométricas, algumas delas tão grandes que ocupam um pátio inteiro (fig. 438). Suas idéias foram adotadas no outro lado do Atlântico. Muitas vezes, esses escultores limitam-se a projetar as obras e entregam sua execução aos cuidados de outras pessoas, para enfatizar a impessoalidade e a reprodutibilidade de sua invenção. Se não se encontra nenhum mecenas que arque com o elevado custo dessas esculturas, o projeto não sai do papel, da mesma forma que ocorre na arquitetura. Às vezes, essas obras são reproduzidas em tamanho natural, com madeira pintada substituindo o metal, como em *O X* (fig. 439), do canadense Ronald Bladen, que foi construído para uma exposição no *hall* de dois andares da Galeria Corcoran em Washington, D.C. Sua imponente presença, que faz com que a colunata neoclássica do *hall* pareça menor, é duplamente impressionante nesse ambiente.

Arte da Terra; Smithson

O material básico da Escultura Ambiental é a própria terra, já que ela nos libera totalmente das limitações da escala humana. Alguns dos criadores das Estruturas Primárias têm se voltado para a *Arte da Terra*, o que parece bastante lógico, e criado projetos que se estendem por muitos quilômetros. Esses modernos sucessores dos *mounds** indígenas da América neolítica contam

---

* Montículos funerários erigidos por algumas tribos indígenas da América do Norte, encontrados principalmente no meio-oeste e sudeste dos Estados Unidos. (N. T.)



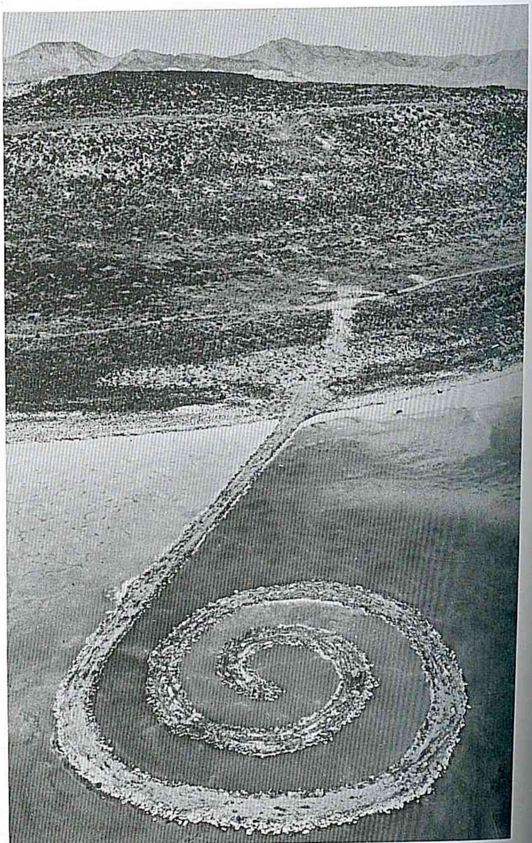
439. Ronald Bladen. *O X* (na Galeria Corcoran, Washington, D.C.) 1967. Madeira pintada, a ser construída em aço; 6,91 m×7,47 m×3,81 m (Galeria Fischbach)

com as vantagens da remoção da terra por máquinas, mas essa facilidade é mais que neutralizada pelo problema do custo e pela dificuldade de encontrar locais adequados em nosso planeta superpovoado. Seus poucos projetos que foram realmente executados são encontrados na maioria das vezes — e encontrá-los é bastante difícil — nas regiões mais remotas do Oeste americano. *Molhe em Espiral,* a obra de Robert Smithson, que invade o Grande Lago Salgado em Utah (fig. 440), está agora muito erodido. Seu fascínio encontra-se em parte na ironia surrealista do conceito: um molhe em espiral é tão contraditório em si próprio como um saca-rolhas reto. Mas mal se pode dizer que seja um produto da formação natural do terreno, como o Mound da Grande Serpente em Ohio. Não é de se admirar que tenha durado tanto, e nem era essa a intenção — o processo de erosão através do qual a natureza está reivindicando o *Molhe em Espiral* (que já submergiu duas vezes) já fazia parte do projeto de Smithson desde o início. No entanto, o projeto continua vivo através das fotografias.

Smith

O escultor norte-americano David Smith, cujas primeiras obras haviam sido fortemente influenciadas pelas construções em ferro forjado de Julio Gonzalez (ver fig. 436), desenvolveu durante os últimos anos de sua vida uma forma original e admirável de Estrutura Primária, em sua série *Cubi.* A figura 441 mostra três deles diante do céu aberto e das colinas onduladas da fazenda do artista em Bolton Landing, Nova York (todos estão agora em importantes museus). Somente dois componentes básicos são empregados — cubos (ou múltiplos deles) e cilindros — embora Smith tenha criado uma variedade aparentemente infinita de configurações. As unidades que compõem as estruturas são equilibradas umas sobre as outras como se uma força magnética as mantivesse no lugar, de modo que cada uma delas representa um novo triunfo sobre a gravidade. Ao contrário dos membros mais jovens do movimento das Estruturas Primárias, o próprio Smith

440. Robert Smithson. *Molhe em Espiral.* 1970. Comprimento total: 457,2 m; largura do molhe: 4,57 m. Grande Lago Salgado, Utah

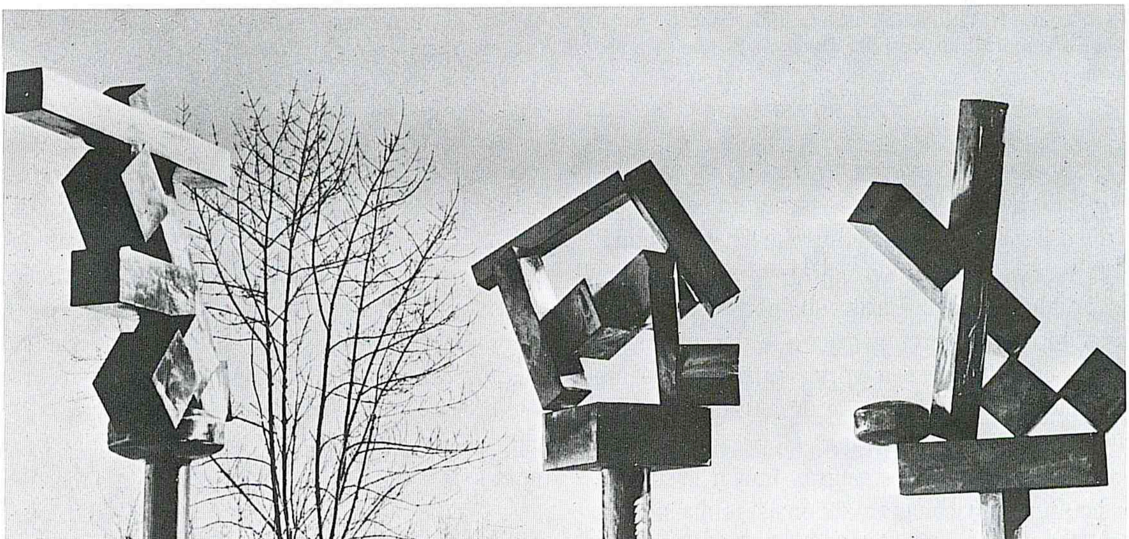


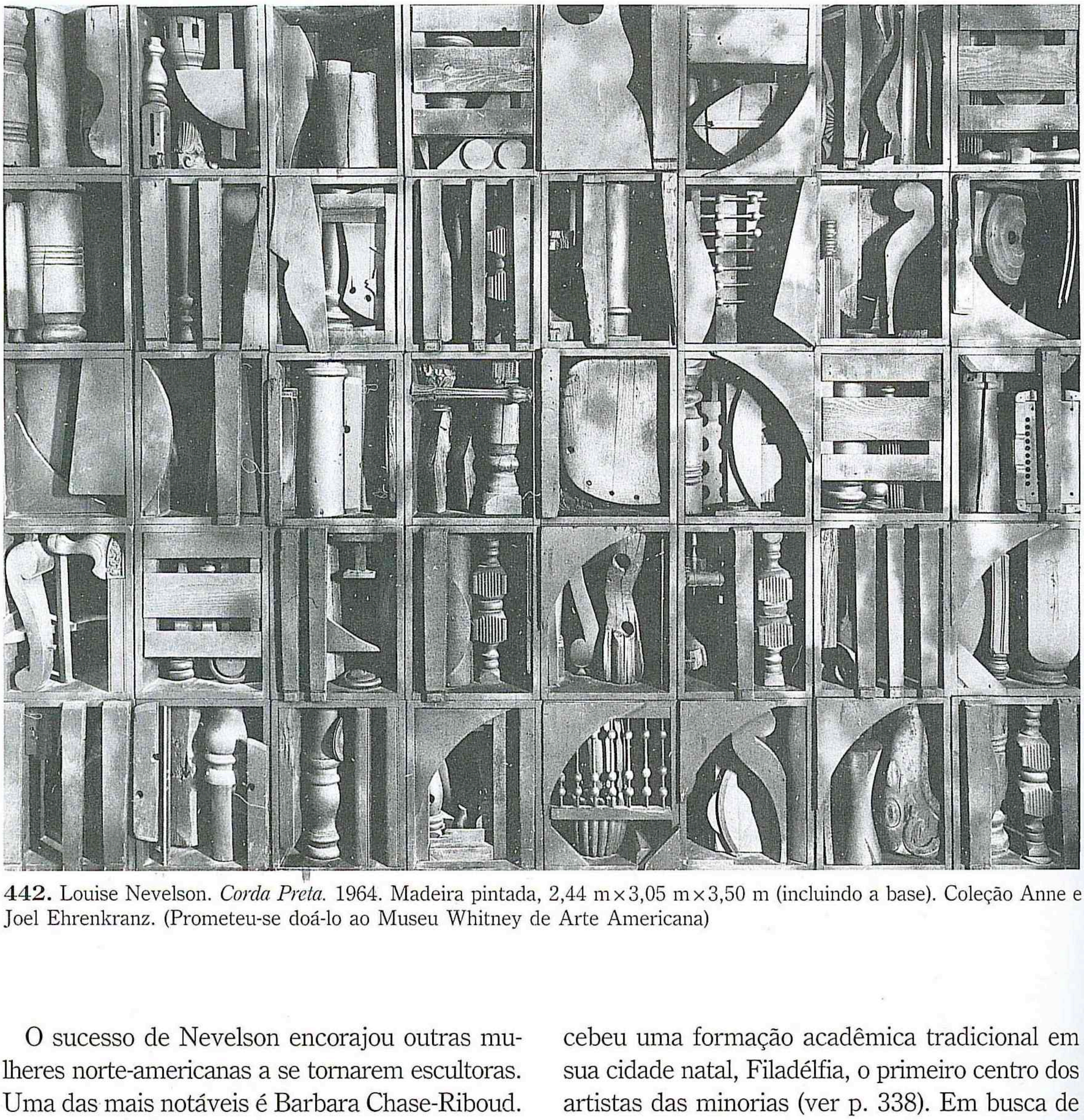
executou essas peças e as soldou a partir de lâminas de aço inoxidável, a cujas superfícies brilhantes deu um acabamento esmerado e revelador de seu domínio da técnica. Por essa razão, sua obra nos transmite uma sensação de sutileza "antiquada" que nos lembra os bronzes polidos de Brancusi.

Nevelson; Chase-Riboud

A escultura tem sido tradicionalmente reservada aos homens devido ao trabalho manual que envolve. Graças ao movimento pelo sufrágio feminino nos Estados Unidos durante a segunda metade do século XIX, Harriet Hosmer e seu "Rebanho do Mármore Branco" (como ela e suas seguidoras em Roma eram chamadas pelo romancista Henry James), conseguiram legitimar a escultura como "trabalho feminino". No entanto, essa escola de escultura desapareceu quando o estilo Neoclássico sentimental e idealista perdeu seu prestígio após o Centenário de Filadélfia, em 1876. A América não produziu nenhuma escultora importante até Louise Nevelson. Descontente com a realidade externa, Nevelson começou a construir no início da década de 1950 sua própria realidade, usando os pedaços de madeira por ela coletados, tanto esculpidos quanto em estado bruto. Esses domínios auto-suficientes eram, de início, paisagens urbanas em miniatura, mas logo cresceram e se tornaram grandes ambientes, com "edifícios" independentes, incrustados com ornamentos que se inspiravam nas esculturas das ruínas maias. A obra de Nevelson tem geralmente assumido a forma de grandes segmentos de paredes que transformam sua arquitetura em relevos (fig. 442). Montado a partir de compartimentos distintos, o conjunto é sempre pintado com uma cor única, geralmente preto fosco para sugerir o sombrio mundo dos sonhos. Cada compartimento é elegantemente projetado e constitui por si só uma metáfora do pensamento ou da experiência. Enquanto a organização da obra é regida por uma lógica interna, a obra como um todo permanece um enigmático monumento à imaginação fértil da artista.

441. David Smith. Série *Cubi.* Aço inoxidável. (à esquerda) *Cubi XVIII.* 1964. Altura: 2,94 m. Museu de Belas Artes, Boston. (centro) *Cubi XVII.* 1963. Altura: 2,74 m. Museu de Belas Artes de Dallas. (à direita) *Cubi XIX.* 1964. Altura: 2,87 m. Galeria Tate, Londres





442. Louise Nevelson. *Corda Preta.* 1964. Madeira pintada, 2,44 m×3,05 m×3,50 m (incluindo a base). Coleção Anne e Joel Ehrenkranz. (Prometeu-se doá-lo ao Museu Whitney de Arte Americana)

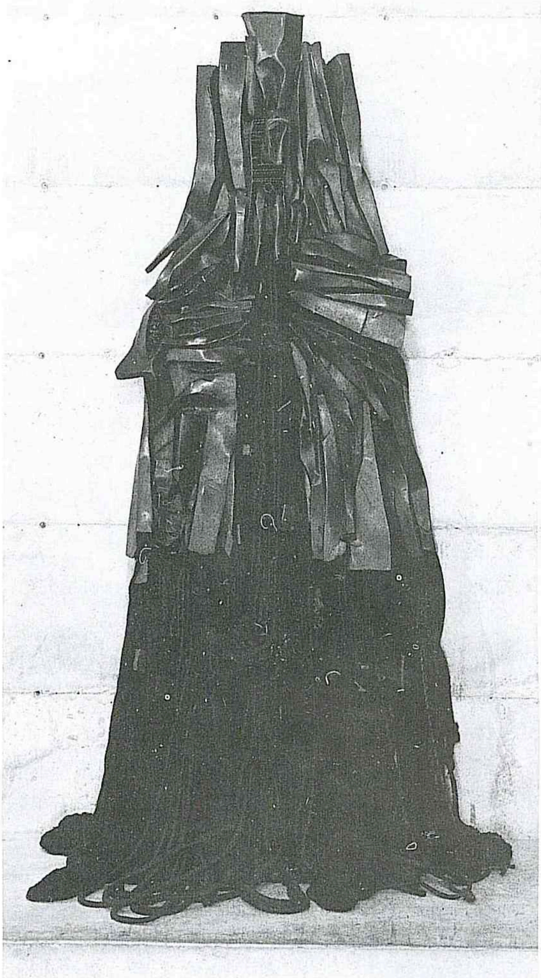
O sucesso de Nevelson encorajou outras mulheres norte-americanas a se tornarem escultoras. Uma das mais notáveis é Barbara Chase-Riboud. Escritora agraciada com vários prêmios, vivendo atualmente em Paris, ela pertence a uma geração de mulheres negras que deram importantes contribuições a várias artes ao mesmo tempo. Chase é herdeira de uma tradição exclusivamente norte-americana. É paradoxal que, enquanto as mulheres negras nunca esculpem nas culturas africanas tradicionais, tenha sido na escultura que, nos Estados Unidos, encontraram sua primeira forma de expressão artística. Sentiram atração por essa forma de arte graças ao exemplo dado por Harriet Hosmer, numa época em que o abolicionismo e o feminismo eram causas liberais intimamente relacionadas. Chase recebeu uma formação acadêmica tradicional em sua cidade natal, Filadélfia, o primeiro centro dos artistas das minorias (ver p. 338). Em busca de uma identidade artística, ela procurou inspiração na arte africana. Sua escultura monumental causa uma indelével impressão sobre o observador, e em *Confissões a Mim Mesma* (fig. 443), ela evocou um arquétipo demoníaco de força impressionante. Suas fontes podem ser encontradas nas figuras de bronze fundido de Benin e nas máscaras de madeira entalhadas da tribo Senufo, que são às vezes ornamentadas com tecidos. A partir delas, Chase desenvolveu sua estética altamente individual, que utiliza uma combinação de bronze pintado de preto e fibras entrançadas, para expressar uma sensibilidade étnica distinta, assim como uma perspectiva feminina.

Oldenburg

As Estruturas Primárias são, obviamente, monumentos. Mas são monumentos que comemoram ou celebram apenas a imaginação de quem os projetou. Para o homem da rua, não oferecem nenhum quadro de referência acessível, nada que nos faça lembrar alguma coisa, mesmo que o significado original de "monumento" nos faça "lembrar algo". Acredita-se que, nesse sentido tradicional, os monumentos desapareceram quando a sociedade contemporânea perdeu o consenso do que deveria ser publicamente lembrado. No entanto, a idéia de que seria possível construir tais monumentos não foi abandonada de todo. Um artista, Claes Oldenburg, propôs muitas soluções inesperadas e criativas para o problema; além disso, ele comenta suas idéias de forma excepcionalmente eloqüente e precisa. Todos os seus monumentos são heróicos em dimensões, mas não no tema; todos partilham uma característica comum: sua origem nos humildes objetos de uso cotidiano.

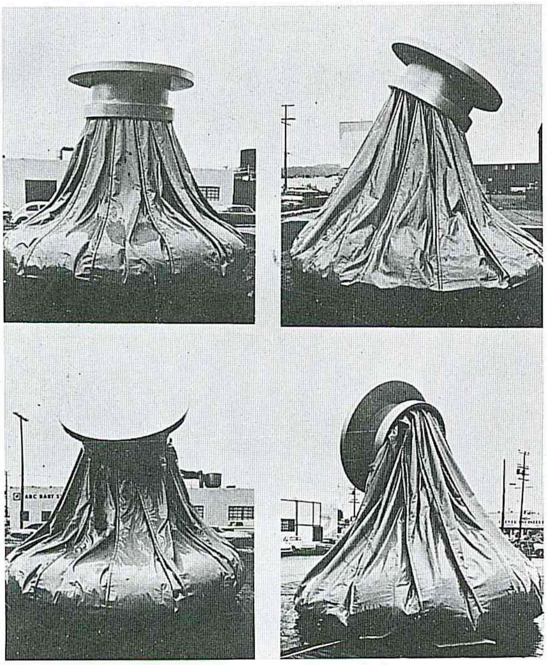
Em 1969, Oldenburg concebeu e executou uma obra com o formato de uma bolsa de gelo gigante (fig. 444) com um mecanismo interno que a coloca em movimento — "movimentos causados por uma mão invisível", como o próprio artista os descreveu. Para fazer uma escultura ao ar livre, ele queria uma forma que combinasse o duro e o mole, e que não necessitasse de uma base. Uma bolsa de gelo satisfazia essas exigências, por isso comprou uma e começou a brincar com ela. Ele diz que logo percebeu que o objeto foi feito para ser manipulado, "que o movimento era parte de sua identidade e deveria ser usado". Enviou a *Bolsa de Gelo Gigante* para o Pavilhão dos Estados Unidos na EXPO 70 em Osaka, Japão, onde as multidões ficavam infinitamente fascinadas em vê-la se encher, subir e se mexer como um ser vivo, e depois relaxar com um suspiro quase audível. O que esses monumentos celebram? Qual é o segredo de sua atração? Parte dessa atração, que eles compartilham com a Pop Art, é devida ao fato de revelarem o potencial estético dos objetos comuns e familiares. No entanto, há uma dimensão, que está ausente nos monumentos de Oldenburg. Eles deleitam, surpreendem, divertem — mas não nos comovem. Todavia, são realmente dotados de uma grandeza inegável. Poderíamos dizer com Baudelaire que eles expressam o "heroísmo da vida moderna".

443. Barbara Chase-Riboud. *Confissões a Mim Mesma.* 1972. Bronze pintado de preto e madeira preta, 3,05 m × 3,15 m × 0,30 m. Museu de Arte da Universidade da Califórnia, Berkeley. (Adquirido com fundos da Fundação de Caridade H. W. Anderson. Selecionado pela Comissão para Aquisição de Arte Afro-Americana)

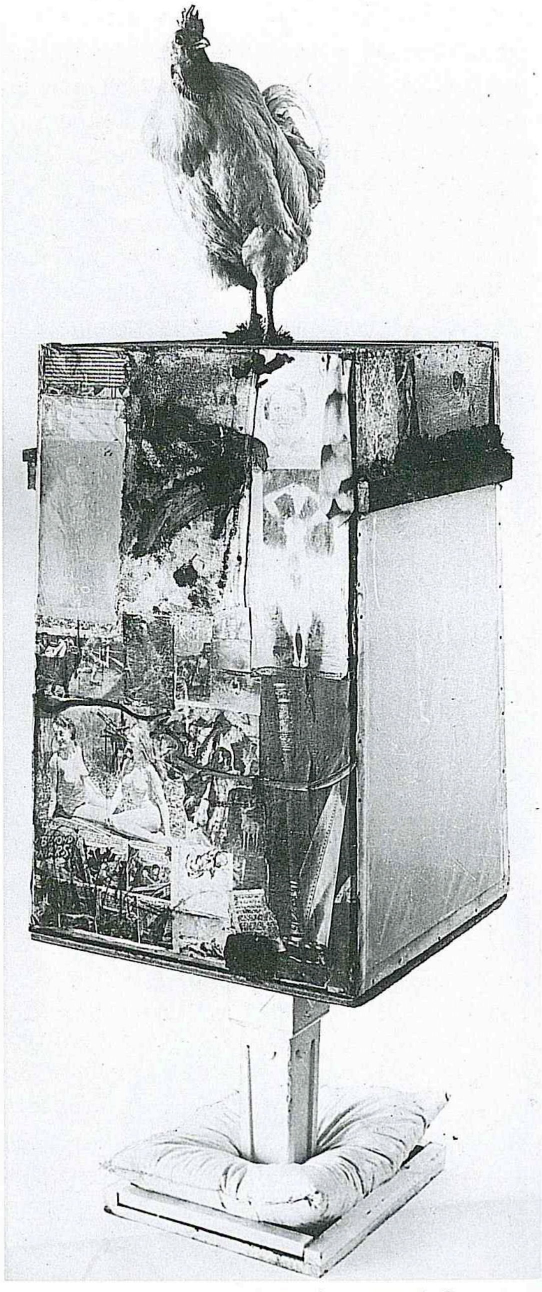


Assemblages: Rauschenberg

Outros artistas associados à Pop Art incorporam à sua obra tudo o que constitui o ambiente físico, inclusive as pessoas. Geralmente consideram a superfície de uma tela demasiado restrita; a fim de suprir a lacuna entre a imagem e a realidade,



444. Claes Oldenburg. *Bolsa de Gelo Gigante.* 1969-70. Plástico e metal, com motor interno; altura total: 4,72 m; diâmetro: 5,48 m. Galeria Thomas Segal, Boston



445. Robert Rauschenberg. *Odalisca.* 1955-58. Construção, 2,06 m × 0,63 m × 0,63 m. Museu Ludwig, Colônia

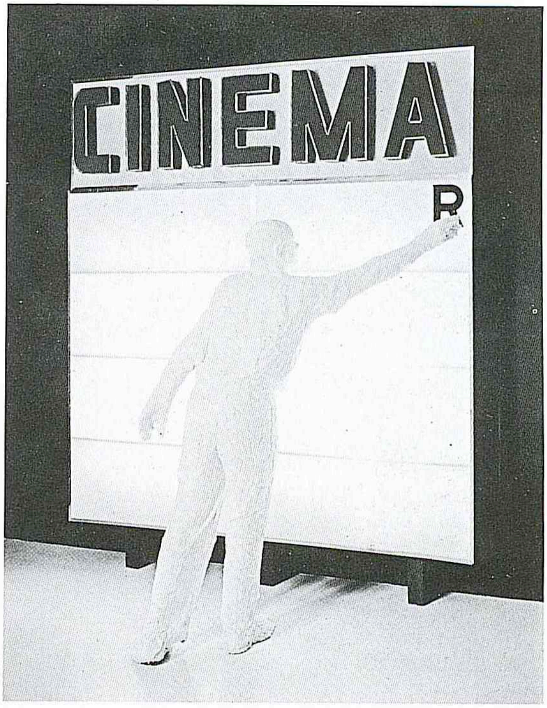
muitas vezes introduzem objetos tridimensionais em seus quadros, ou podem até mesmo construir modelos em grande escala dos objetos cotidianos e de situações da vida real, utilizando todos os tipos concebíveis de materiais. Essas *assemblages* combinam as características da pintura, escultura, colagem e encenação.

Robert Rauschenberg foi o pioneiro dessa abordagem já na segunda metade da década de 1950. Como um compositor que faz música a partir dos ruídos da vida cotidiana, construiu obras de arte a partir do lixo da civilização urbana. *Odalisca* (fig. 445) é uma caixa coberta com uma miscelânea de papéis colados — histórias em quadrinhos, fotos, recortes de revistas ilustradas — reunidos sobretudo pela confusa mistura de pinceladas que o artista sobrepôs a elas; a caixa está colocada sobre um pé e fixada, de forma inverossímil, a um travesseiro sobre uma plataforma de madeira, e sobre ela há um frango empalhado. O título (em inglês, *Odalisk*), uma espirituosa combinação de "odalisca" ("odalisque") e "obelisco" ("obelisk"), refere-se tanto à mulher nua no meio da colagem de recortes (quanto ao significado geral de "odalisca", ver p. 317) quanto ao tamanho da construção como um todo; a caixa compartilha sua verticalidade e os lados levemente afilados com os obeliscos reais, pilares finos de pedra erigidos pelos antigos egípcios. Os romanos trouxeram muitos obeliscos para a Itália (um deles marca o centro da *piazza* com colunatas da Basílica de São Pedro; ver fig. 256), e esses foram a fonte de inspiração para muitos monumentos na Europa e América. O "monumento" inverossímil de Rauschenberg possui pelo menos um elemento em comum com seus predecessores — a compacidade e a auto-suficiência.

Ambientes: Segal; Grooms

Em comparação, George Segal cria *ambientes*, quadros tridimensionais em tamanho natural que mostram pessoas e objetos reais em situações cotidianas, como, por exemplo, em *Cinema* (fig. 446). O tema é tão comum que pode ser reconhecido imediatamente: um homem trocando o letreiro de um cinema. No entanto, a relação entre a imagem e a realidade é bem mais sutil e complexa do que a óbvia autenticidade da cena sugere. A figura do homem é criada a partir de um modelo vivo através de uma técnica inventada por Segal, e conserva sua fantasmagórica superfície de gesso branco. Assim, é um passo decisivo para se afastar de nosso mundo da experiência diária, e o letreiro de neon foi cuidadosamente projetado para complementar e realçar a figura sombreada. Além disso, a cena é colocada numa posição mais baixa do que em seu contexto natural, bem acima da entrada do cinema onde poderíamos olhá-la de relance ao passarmos, e é apresentada ao nível do olho, isoladamente, e de tal forma que a captamos total e instantaneamente.

Talvez o ambiente mais arrojado construído até hoje seja o *Ruckus Manhattan*, criado em 1975-76 por Red Grooms e sua "Ruckus Construction Company". A enorme instalação (agora desmontada) oferecia um desordenado "tour" por Manhattan e continha uma estação de metrô completa, com um trem (fig. 447). Brilhante e colorido, o ambiente constituía uma obra de arte verdadeiramente popular, pois visava a atrair o homem comum. As pessoas amontoavam-se para ver o espetáculo, que se tornou por si só um festivo "happening". Com o humor simplório de uma história em quadrinhos sobre o metrô, *Ruckus Manhattan* revelou-se um retrato mordaz de Nova York e seus habitantes, que são representados como figuras grotescas que vivem num mundo fascinante, mas enlouquecido e fragmentário.

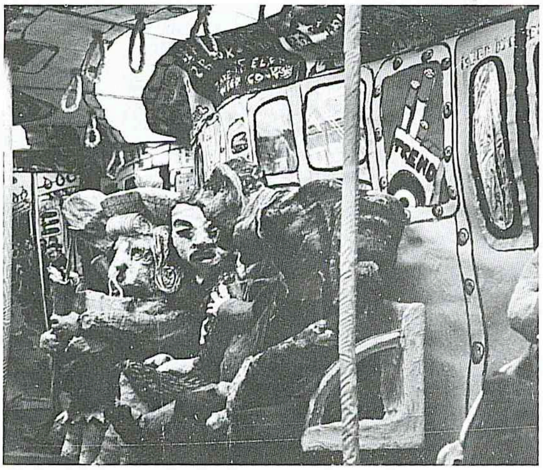


446. George Segal. *Cinema.* 1963. Gesso, metal, Plexiglas e luz fluorescente: 3 m×2,44 m×0,99 m. Galeria de Arte Albright-Knox, Buffalo (Doação de Seymour H. Knox)

Instalações: Pfaff

Instalações são ampliações de ambientes que são transformados em cenários do tamanho de uma sala.

Judy Pfaff utiliza a pintura, juntamente com a escultura e outros materiais, para ativar o espaço arquitetônico. Suas obras podem ser comparadas a exóticos interiores. A inspiração da natureza aparece na densidade selvagem de *Dragões* (fig. 448), que recebeu esse nome precisamente por suas formas e cores selvagens. O tratamento da superfície da parede nos lembra a colagem da *Odalisca* (ver fig. 445), mas o espírito brincalhão de Pfaff está mais próximo das extravagâncias de Calder do que da sagacidade e ironia de Rauschenberg. O equivalente mais próximo da energia espontânea de Pfaff é a Ac-

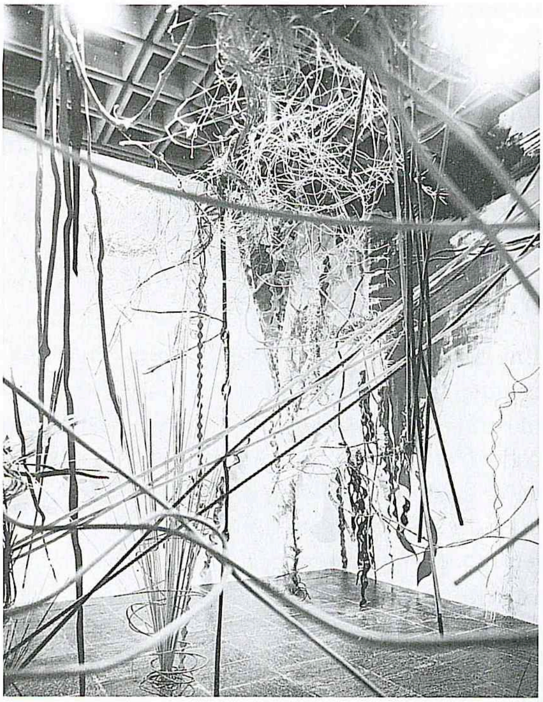


447. Red Grooms e The Ruckus Construction Co. *Cena de Lexington* (detalhe), de *Ruckus Manhattan.* 1976. Técnica mista com "papier-mâché": 3,05 m×2,74 m×10,97 m. Cortesia da Galeria Marlborough, Nova York

tion Painting de Jackson Pollock. É como se a tinta derramada tivesse sido liberada da tela e passasse a vagar livremente pelo espaço. A estonteante profusão que envolve o espectador conduz a uma experiência ao mesmo tempo agradável e desconcertante.

ARQUITETURA

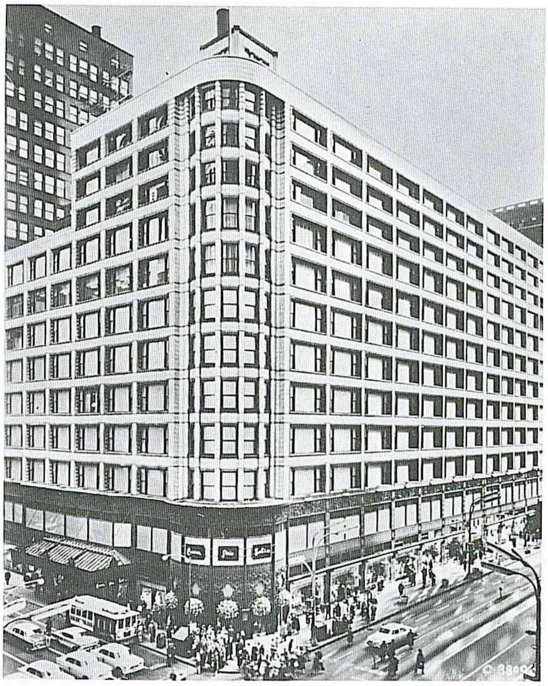
Por mais de um século, da metade do XVIII até o final do XIX, a arquitetura havia sido dominada por uma sucessiva retomada dos estilos antigos. Devemos lembrar que esse fato não indica que as formas antigas eram copiadas servilmente; as melhores obras da época revelam tanto individualidade quanto uma qualidade superior. Contudo, por mais livremente que tivesse sido interpretado, o conhecimento arquitetônico do passado mostrou-se a longo prazo inadequado para as necessidades do presente. A autoridade das formas históricas tinha que ser rompida se a era industrial quisesse produzir um estilo verdadeiramente contemporâneo. A busca de tal estilo — o correspondente das realizações de Manet na pintura — começou somente por volta de 1880. Exigia mais do que a reforma da gramática e do vocabulário arquitetônicos: para um aproveitamento total dos aspectos expressivos — não dos utilitários — das novas técnicas e materiais de construção, o arquiteto precisava de uma nova filosofia. Tinha que redefinir os conceitos tradicionais acerca de forma e função, assim como o papel mais amplo da arquitetura na sociedade. Os principais representantes da arquitetura moderna têm sido, caracteristicamente, pensadores muito capazes e articulados, em cujas mentes a teoria da arquitetura está intimamente relacionada com idéias de reforma social. Também é significativo que o movimento tenha começado na arquitetura comercial (lojas, escritórios, apartamentos), fora do âmbito dos tipos tradicionais de construção, que seu símbolo seja o arranha-céu, e que tenha surgido em Chicago, na época uma metrópole em crescimento, ainda não sobrecarregada por nenhum firme compromisso com os estilos do passado.



448. Judy Pfaff. *Dragões.* Diversos materiais. Vista da instalação na Bienal de 1981, Museu Whitney de Arte Americana, Nova York (ver ilustração colorida no frontispício)

Sullivan

Chicago foi a cidade onde nasceu Sullivan, o primeiro arquiteto indiscutivelmente moderno. Suas realizações estão sintetizadas na loja de departamentos Carson Pirie Scott & Company (fig. 449), que ele projetou um pouco antes da virada do século. Se não é um arranha-céu pelos padrões atuais, é pelo menos em potencial, pois o esqueleto de sua estrutura, uma armação de aço, segue o mesmo princípio segundo o qual os mais altos arranha-céus de hoje são construídos. A loja Carson Pirie Scott também ilustra a máxima de Sullivan, segundo a qual "a forma segue a função". As paredes externas não parecem servir de apoio a nada, já que não mais o fazem; foram reduzidas a uma "pele" ou revestimento sobre as vigas de aço, e a maior parte da superfície é ocupada por enormes janelas. No entanto, de acordo com a afirmação de Sullivan, não se trata de uma rígida dependência, mas sim de uma relação flexível capaz de uma grande variedade de efeitos expressivos. Aqui, o revestimento de terracota branca enfatiza a continuidade horizontal das paredes laterais, bem como a verticalidade da concepção do canto, através de diferenças sutis na distribuição do espaço e nos pormenores.



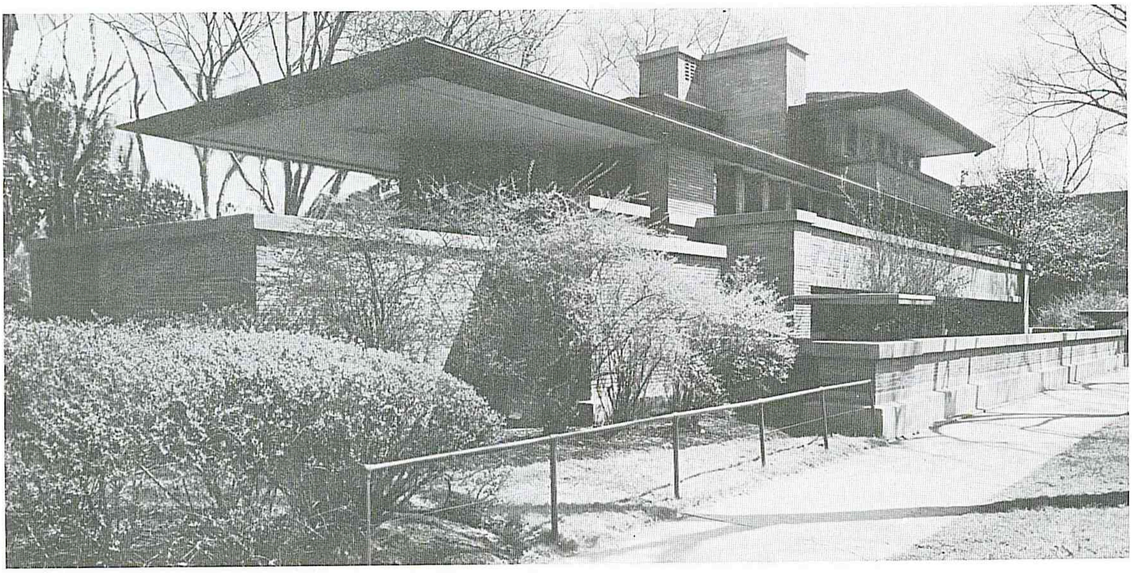
449. Louis Sullivan. Carson Pirie Scott & Company. Loja de departamentos, Chicago. 1899-1904.

Wright

Se Sullivan representa, por assim dizer, o estágio pós-impressionista da arquitetura moderna, seu grande discípulo, Frank Lloyd Wright, representa sua fase cubista. Isso é certamente verdadeiro acerca de seu brilhante estilo inicial, entre 1900 e 1910, que teve ampla repercussão internacional. (Sua obra posterior, que se inicia na década de 1930, será omitida neste estudo.) Durante a primeira década, a principal atividade de Wright foi projetar casas em bairros residenciais na área de Chicago; essas casas eram conhecidas como Prairie Houses, porque suas linhas horizontais baixas visavam amalgamar-se com a paisagem plana a seu redor. O último e mais perfeito exemplo é a Robie House (figs. 450 e 451). Seu "Cubismo" não decorre apenas dos elementos retangulares de contornos nítidos que compõem a estrutura, mas principalmente da forma como Wright manipula o espaço. Este é projetado como vários "blocos espaciais" agrupados em torno de um núcleo central, a chaminé; alguns dos blocos são fechados e outros são abertos, mas são definidos com igual precisão. Dessa forma, o espaço que foi arquitetonicamente moldado inclui as varandas, o terraço, o pátio e o jardim, bem como a própria casa: os espaços vazios e os elementos sólidos são considerados equivalentes, análogos, à sua maneira, ao Cubismo Facetado na pintura, e todo o conjunto estabelece uma relação ativa e dramática com seus arredores. Wright não pretendia simplesmente projetar uma casa, mas sim criar um ambiente completo. Ele cuidou até mesmo dos detalhes do interior e criou tecidos e móveis. O fator de controle não era o cliente e seus desejos especiais, mas sim a convicção de Wright de que os edifícios influenciam profundamente as pessoas que vivem, trabalham ou prestam culto neles, de modo que o arquiteto molda de fato os homens, quer ele assuma essa responsabilidade conscientemente ou não.

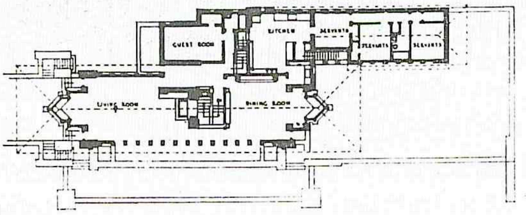
Estilo Internacional: Gropius

Entre os primeiros europeus a reconhecer a importância de Wright havia alguns arquitetos holandeses que, no final da Primeira Guerra Mundial, uniram suas forças a Mondrian. Achavam



450. Frank Lloyd Wright. Robie House, Chicago, 1909

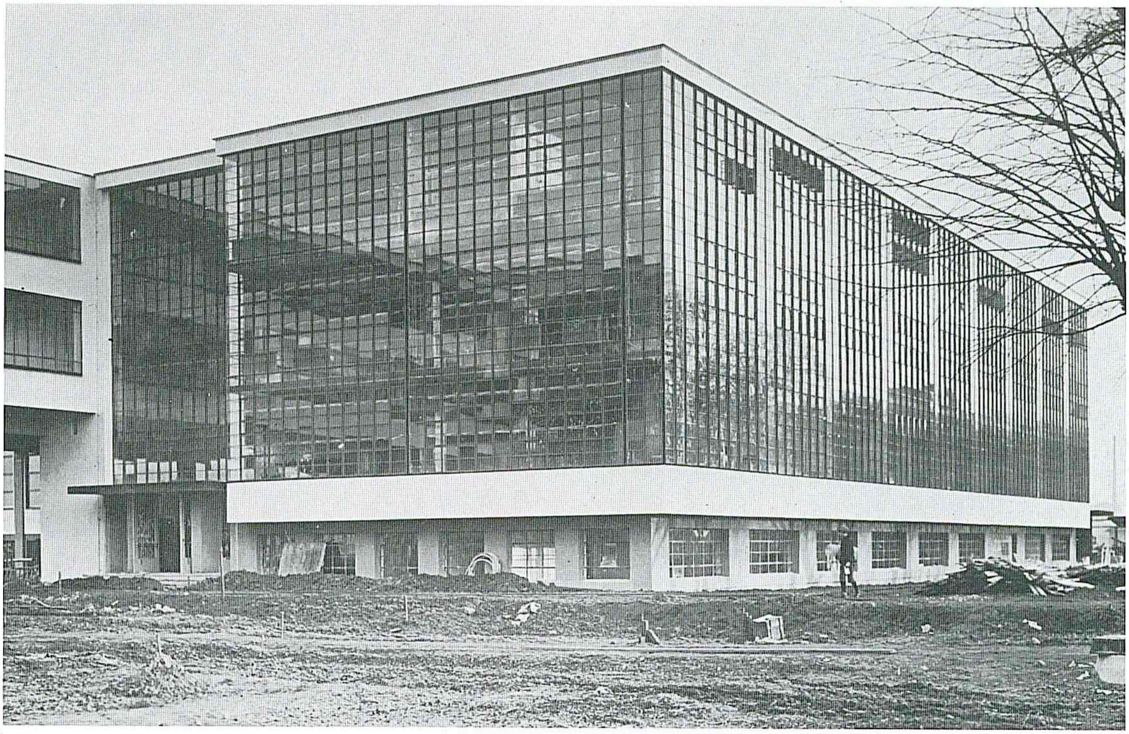
451. Frank Lloyd Wright. Planta da Robie House, Chicago



seu princípio de "equilíbrio entre oposições desiguais mas equivalentes" totalmente compatível com a arquitetura de Wright. Sua influência foi tão difundida que o movimento que representavam logo se tornou internacional. O maior e mais complexo exemplo desse *"Estilo Internacional* da década de 1920" é o conjunto de edifícios criado em 1925-26 pelo arquiteto alemão Walter Gropius para a Bauhaus em Dessau (fig. 452), uma famosa escola de arte cujo currículo abrangia todas as artes visuais, relacionadas pelo conceito básico de "estrutura", *Bau*. O projeto mais notável é o Bloco Comercial, uma caixa de quatro andares com paredes que são uma superfície de vidro contínua. Esse passo radical havia se tornado possível desde a introdução da armação de aço estrutural; Sullivan já a havia abordado, mas não conseguiu se livrar da velha noção de janela como "uma cavidade na parede". Gropius reconhecia francamente, no final, que na arquitetura moderna a parede não é mais que uma cortina ou barreira climática, que pode ser toda de vidro, se o objetivo for filtrar toda a luz do dia.

Le Corbusier; Mies van der Rohe

Na França, o mais famoso representante do Estilo Internacional da década de 1920 foi Le Corbusier. Naquela época, ele construiu somente casas particulares — por necessidade, não por escolha — mas elas são tão importantes quanto as Prairie Houses de Wright. Le Corbusier as chamava de *machines à habiter* (máquinas de morar), um termo que sugeria sua admiração pelas formas nítidas e precisas das máquinas, e não um desejo de "vida mecanizada". Talvez ele quisesse mostrar que suas casas eram tão diferentes das casas convencionais que constituiriam uma nova espécie. Na verdade, essa é a impressão que temos ao nos aproximarmos da mais famosa delas, a Casa Savoye em Poissy-sur-Seine (fig. 453); ela se parece com uma caixa quadrada que se assenta sobre pilotis — pilares de concreto reforçado que fazem parte da estrutura e reaparecem para dividir as "janelas em forma de fitas" que correm ao longo de cada lado da caixa. As superfícies planas e suaves salientam a preocupação de Le Corbusier com "blocos de espaço" abstratos. Para descobrir como a caixa é subdividida, temos que entrar nela; percebemos então que esse sim-

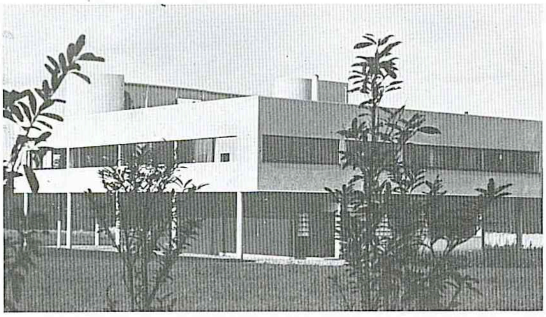


452. Walter Gropius. Bloco Comercial, Bauhaus, Dessau, 1925-26

ples "invólucro" contém espaços para morar que tanto são abertos quanto fechados, separados por paredes de vidro. No interior da casa, ainda estamos em comunicação com o mundo exterior (podemos ter por toda parte vistas do céu e do terreno circundante), embora gozemos de completa privacidade, já que um observador do lado de fora não pode nos ver a não ser que estejamos perto de uma janela. O funcionalismo da Casa Savoye é regido, então, por um "projeto para morar", e não por eficiência mecânica.

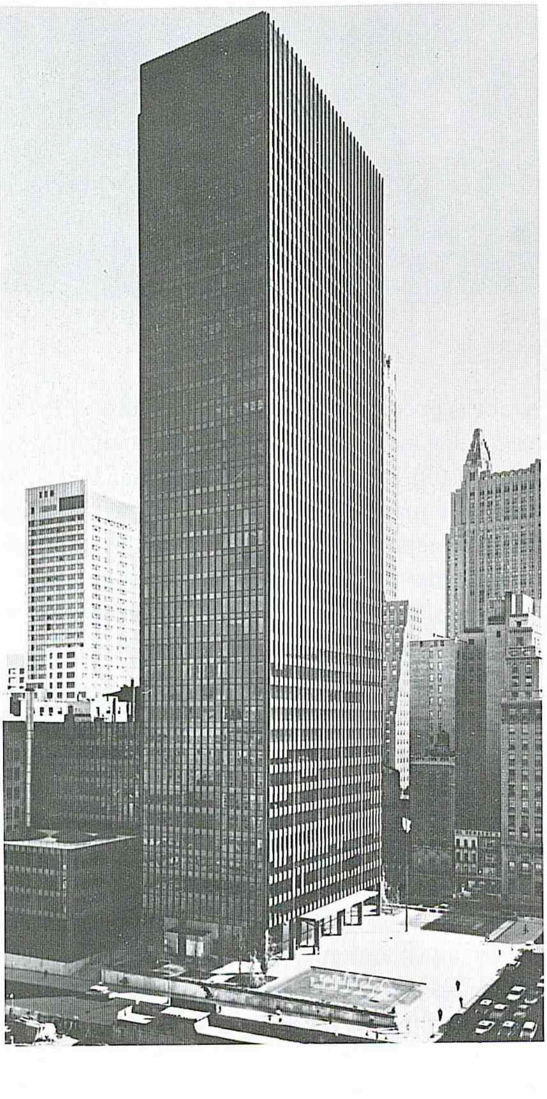
Apesar de sua posição inicial de liderança, a América ficou para trás na década de 1920. Foi somente no final da década que o impacto do Estilo Internacional começou a se fazer sentir nesse lado do Atlântico. Alguns anos depois, os melhores arquitetos alemães, cujo trabalho Hitler condenou como "não-alemão", foram para os Estados Unidos e estimularam enormemente o desenvolvimento da arquitetura norte-americana. Gropius, nomeado chefe do departamento de arquitetura da Universidade de Harvard, exerceu uma importante influência educacional; Ludwig Mies van der Rohe, seu ex-colega em Dessau, estabeleceu-se em Chicago como arquiteto. A extrema elegância de seu Edifício Seagram, em Nova York (fig. 454), exemplifica sua opinião de que "menos é mais". Mies van der Rohe é o grande herdeiro espiritual de Mondrian entre os arquitetos modernos, que têm a mesma "inclinação pelo absoluto", ao determinar as proporções e relações espaciais.

Le Corbusier, ao contrário de Mies van der Rohe, abandonou o purismo geométrico do Estilo Internacional em seus últimos anos. Ao invés disso, mostrou uma crescente preocupação com efeitos esculturais, até mesmo antropomórficos. Sua Igreja de Notre-Dame-du-Haut em Ronchamp, no sudeste da França, é o mais revolucionário edifício da metade do século XX. Erguendo-se do topo de uma montanha como um forte medieval (fig. 455), tem um projeto tão irracional que desafia a análise. As paredes maciças parecem obedecer a uma força invisível que as faz inclinar e ondular como papel; e o telhado suspenso sugere a aba de um enorme chapéu, ou o fundo de um navio que se partiu ao meio no sentido longitudinal pela ação do contraforte de arestas agu-



453. Le Corbusier. Casa Savoye, Poissy-sur-Seine, 1929-30

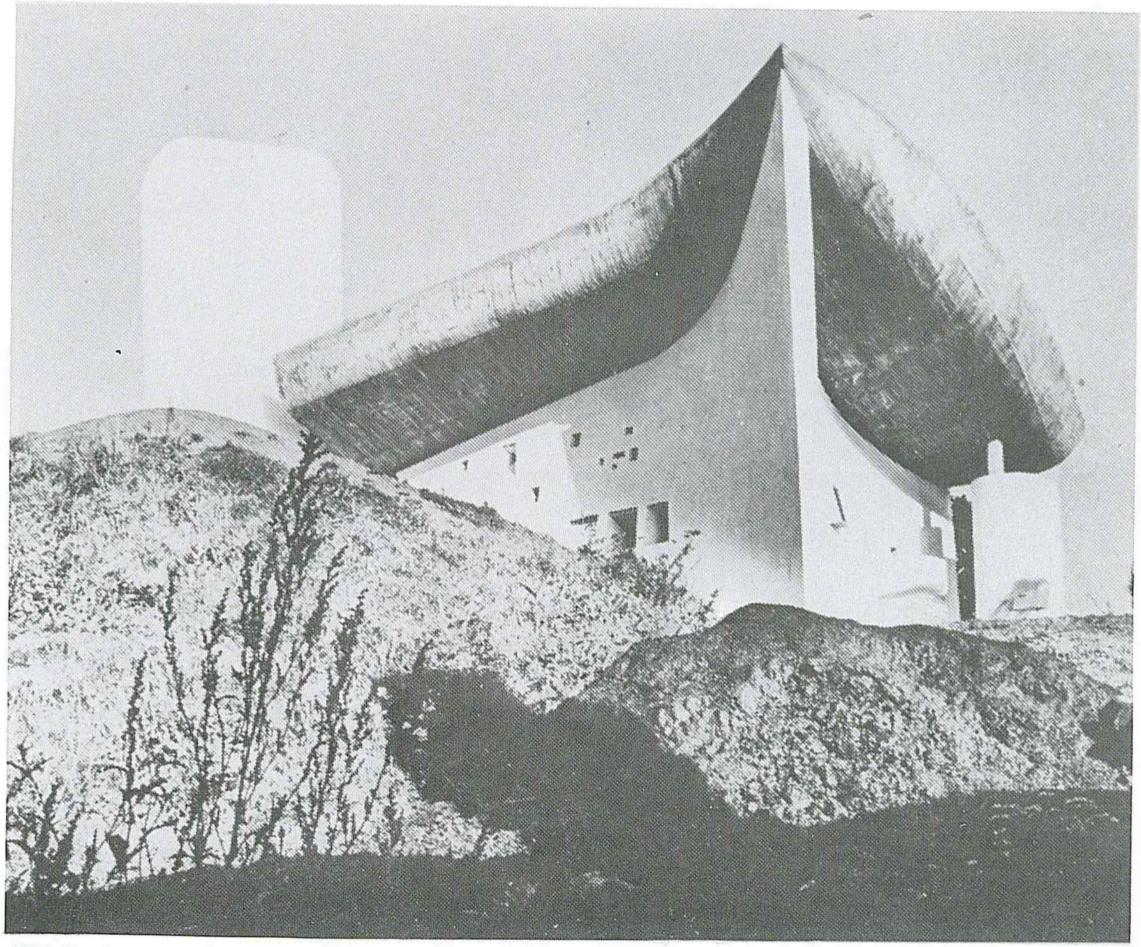
454. Ludwig Mies van der Rohe e Philip Johnson. Edifício Seagram. Nova York, 1958



das do qual está suspenso. Há uma evocação consciente do sombrio passado pré-histórico; quando lhe pediram para criar um santuário no topo de uma montanha, Le Corbusier deve ter sentido que essa era a tarefa primordial da arquitetura, colocando-o numa linha direta de sucessão com os homens que construíram Stonehenge, os zigurates da Mesopotâmia e os templos gregos. Por essa razão, ele também evita qualquer correlação entre o exterior e o interior. As portas estão ocultas: devemos procurá-las como fendas nos declives de uma montanha, e passar por elas é como penetrar em uma caverna secreta — e sagrada. Somente no interior do edifício sentimos o aspecto especificamente cristão de Ronchamp. A luz, captada por janelas tão pequenas que mais parecem fendas ou pequenos orifícios no exterior, amplia-se ao atravessar as passagens que surgem na parede espessa, e assim assume mais uma vez a forma que tinha na arquitetura medieval — o equivalente visível da Luz Divina (fig. 456). Há uma verdadeira magia no interior de Ronchamp, mas também um aspecto estranhamente desconcertante, uma nostalgia das certezas de uma fé sobre a qual não há mais certezas. Ronchamp reflete, assim, a condição espiritual do Homem Moderno — o que dá a medida de sua grandeza como obra de arte.

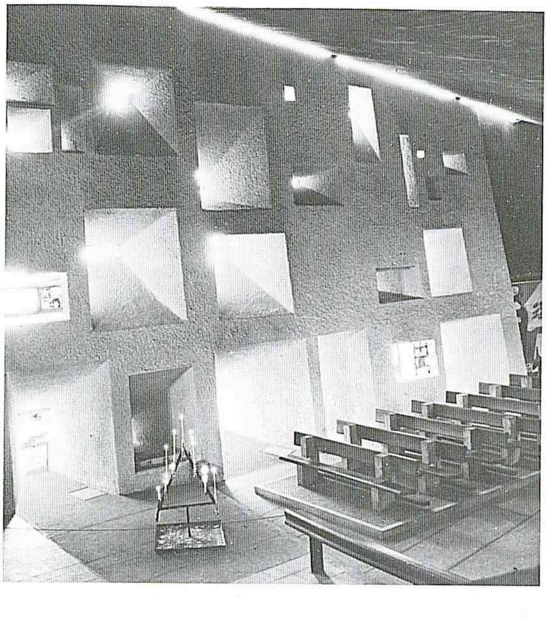
Pós-Modernismo

Le Corbusier pertence à mesma geração heróica de Gropius e Mies van der Rohe; todos nasceram na década de 1880. Foram esses homens que, em suas longas e produtivas carreiras, criaram a linguagem da arquitetura do século XX. Seus sucessores continuam a usá-la, adaptando seu vocabulário a novos tipos e materiais de construção. Entre os mais novos edifícios construídos nos últimos anos está o Centro da Cultura e Artes Nacionais Georges Pompidou, em Paris (fig. 457). Escolhido a partir de uma concorrência internacional, o projeto de um grupo anglo-italiano assemelha-se à Bauhaus (ver fig. 452) virada do avesso. Os arquitetos eliminaram qualquer vestígio das elegantes fachadas de Le Corbusier (ver fig. 453) para expor a mecânica interna ao mesmo tempo em que encobriram a estrutura fundamental. O próprio interior não tem paredes divisórias fixas, de modo que pode ser reorganizado para atender a qualquer necessidade. Esse



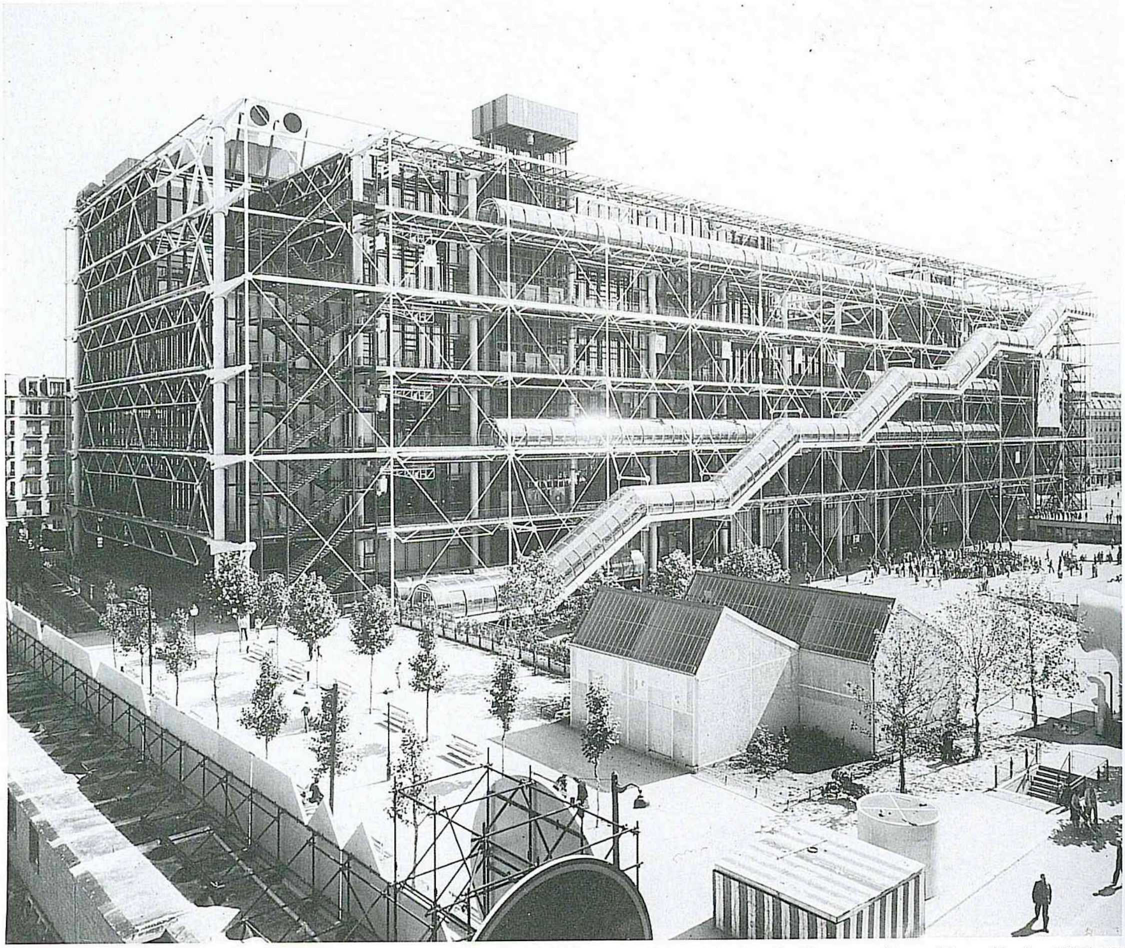
455. Le Corbusier. Notre-Dame-du-Haut (vista do sudeste), Ronchamp. 1950-55.

456. Le Corbusier. Interior, parede sul, Notre-Dame-du-Haut, Ronchamp



utilitarismo rigoroso reflete o sentimento popular em voga na França. No entanto, o edifício torna-se mais alegre graças às cores vivas, cada uma delas com uma função diferente. Esse espetáculo festivo é tão vívido e criativo quanto *A Cidade* de Léger (ver fig. 393), que, juntamente com a Torre Eiffel, pode ser considerada o verdadeiro ancestral do Centro Pompidou.

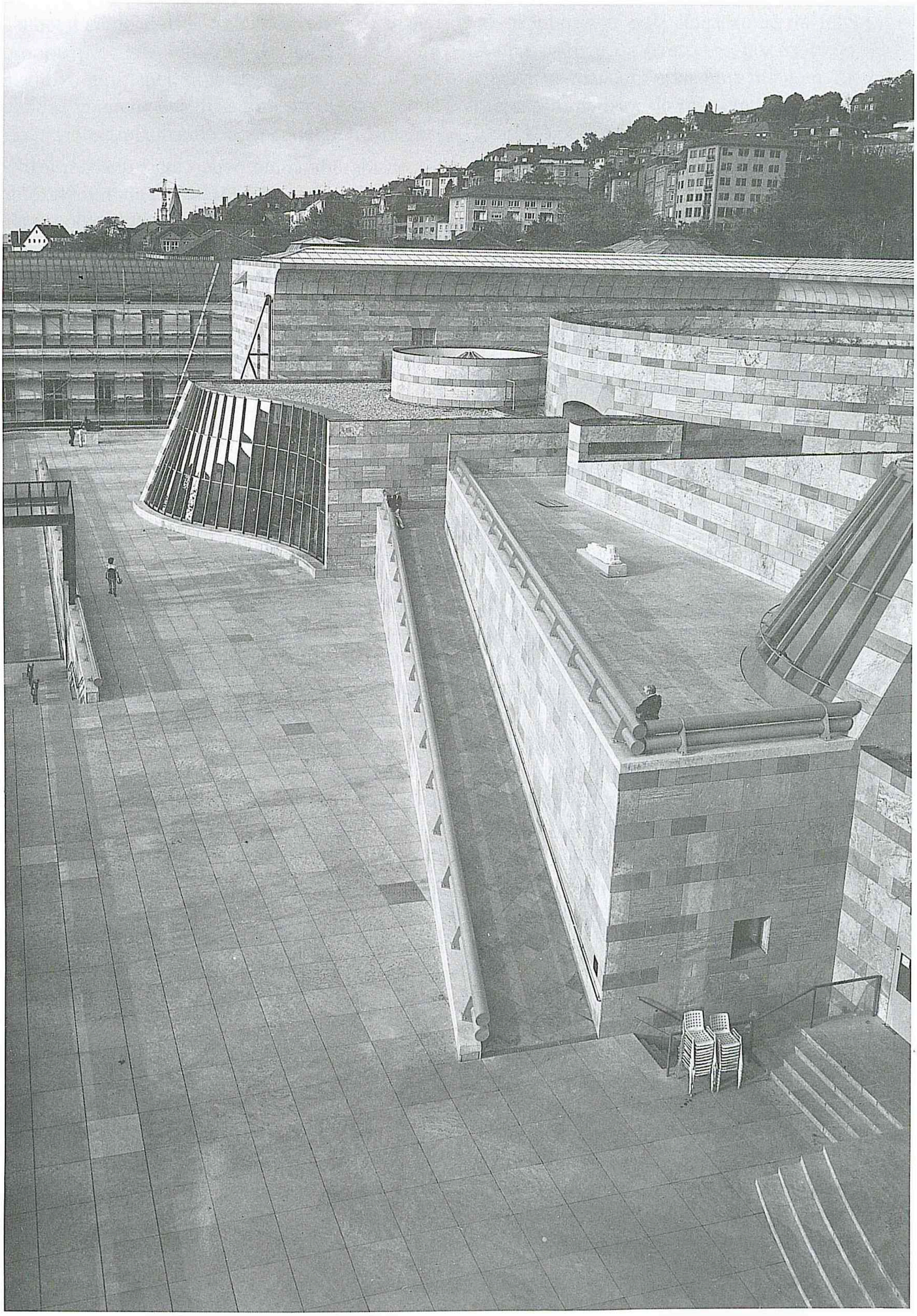
O Centro Pompidou representa uma reação contra o Estilo Internacional, sem abandonar seu funcionalismo. Entretanto, a arquitetura pós-moderna (como seu nome sugere) constitui um repúdio muito maior à principal corrente da arquitetura moderna. Ela rejeita não somente a harmonia formal de Gropius e seus seguidores, mas também as idéias sociais e éticas implícitas em suas lúcidas proporções. Para criar ambientes



457. (acima) Renzo Piano e Richard Rogers, Centro da Cultura e Artes Nacionais Georges Pompidou, Paris, 1971-77

458. (na página seguinte) James Stirling. Neue Staatsgalerie, Stuttgart. Concluída em 1984

mais humanos, os arquitetos pós-modernos voltaram-se para o que só pode ser chamado de arquitetura pré-modernista devido à adoção de estilos que estavam em voga antes do Estilo Internacional. A Neue Staatsgalerie em Stuttgart (fig. 458), do inglês James Stirling, possui a grandiosa escala que é adequada a um "palácio" das artes, mas ao invés do cubo monolítico do Centro Pompidou, ela incorpora formas mais variadas e relações espaciais mais complexas. Há também um aspecto claramente decorativo que nos faz lembrar, embora de forma indireta, a Ópera de Paris, de Garnier (ver fig. 315). A semelhança não pára aí. Ao começar com a afetada fachada de alvenaria neoclássica, Stirling também invocou uma forma de historicismo no meio da paráfrase, que é muito mais sutil do que a grandiosa reabilitação de Garnier, mas não menos auto-suficiente. Esse ecletismo é mais do que aparência — está no âmago do êxito do edifício. O local, no centro de um pátio circular com esculturas, é projetado segundo as linhas dos conjuntos de templos antigos do Egito a Roma, sendo completados por monumentais escadas de acesso. Esse projeto permitiu a Stirling resolver um grande número de problemas de ordem prática, além de criar uma grande variedade de ângulos de visão que fascinam e deleitam o visitante.



Fotografia

A fotografia é uma arte? O fato de ainda colocarmos essa questão é uma prova de que esse debate continua em aberto. As respostas têm variado de acordo com as mudanças relativas à definição e à compreensão da arte. Em si, naturalmente, a fotografia é apenas um meio (como a pintura a óleo ou pastel) utilizado para fazer arte, sem qualquer pretensão intrínseca de ser arte. Afinal, o que faz com que algo seja arte e não apenas habilidade é por que, e não como, tal coisa é feita. No entanto, assim como a arte, a fotografia também está associada à criatividade, pois, por sua própria natureza, seu desempenho envolve necessariamente a imaginação. Qualquer foto, mesmo um simples instantâneo, representa tanto a organização de uma experiência quanto o registro de uma imagem mental. Além do mais, a fotografia participa, tanto quanto a arte, de um jogo de esconde-esconde. Freqüentemente, o fotógrafo só vai perceber a que impulso reagiu depois de ver a imagem que fixou.

A fotografia e a arte representam respostas paralelas às suas épocas e, em geral, têm expressado a mesma visão de mundo. De fato, o poder que a câmara tem de ampliar nosso modo de ver foi, às vezes, percebido inicialmente pela visão criativa do artista. Não obstante, ambos têm mantido, desde o início, uma relação pouco harmoniosa. Em geral, os artistas têm considerado a fotografia como algo semelhante a um esboço preliminar. A fotografia, por sua vez, tem sido julgada de acordo com sua maior ou menor capacidade de imitar pinturas, gravuras e desenhos.

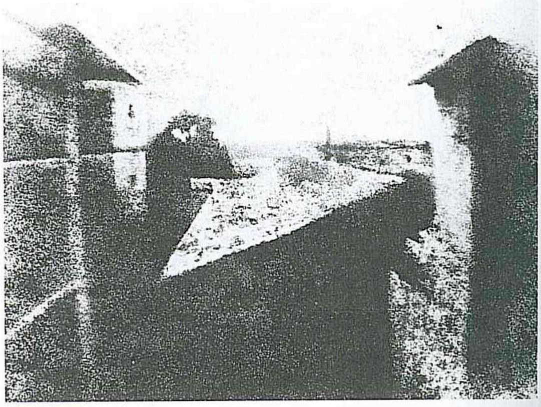
Como a xilogravura, a água-forte, a gravura em cobre e a litografia, a fotografia é uma forma de impressão que depende de processos mecânicos. Em contraste com as outras técnicas gráficas, porém, a fotografia ficou sempre relegada ao plano de mero produto de uma tecnologia nova. Além do mais, a câmara tem sido geralmente considerada como pouco mais que um artifício capaz de fazer registros. No entanto, a fotografia não é, de forma alguma, um meio assim tão neutro; ela nunca resulta em uma reprodução completamente fiel da realidade. Sejamos ou não capazes de perceber tal fato, a câmara altera as aparências e reinterpreta o mundo à nossa volta, fazendo com que o vejamos, literalmente, em novos termos.

FOTOGRAFIA ROMÂNTICA

Os iniciadores

Em 1822, um inventor francês chamado Joseph Nicéphore Niépce conseguiu, aos 57 anos, fazer a primeira imagem fotográfica permanente, embora a mais antiga de suas fotos que chegou até nós (fig. 459) seja de 1826. Na época, Niépce juntou suas forças às de um jovem chamado Louis Jacques Mandé Daguerre, que havia criado uma câmara improvisada. Depois de mais de dez anos de pesquisas químicas e mecânicas, o daguerreó-

459. Joseph Nicéphore Niépce. *Vista de sua Janela em Le Gras.* 1826. Heliografia, 0,16 m × 0,20 m. Coleção Garnsheim, Centro de Pesquisas de Humanidades Harry Ransom. Universidade do Texas, Austin



tipo, usando exposições positivas, foi trazido a público em 1839, dando origem à era da fotografia. O anúncio estimulou o inglês William Henry Fox Talbot a completar os trabalhos relativos ao seu próprio processo fotográfico, que envolvia um negativo em papel, a partir do qual podiam ser obtidas imagens positivas, um processo em que ele já vinha trabalhando independentemente desde 1833.

O que terá motivado os pais da fotografia? Estavam em busca de uma técnica artística, e não de um artifício de utilidade prática. Embora Niépce não fosse um artista, mas sim um pesquisador químico, sua proeza resultou de seus esforços para aperfeiçoar o processo da litografia. Daguerre era um pintor talentoso que provavelmente se voltou para a câmara com o objetivo de acentuar o ilusionismo de seus enormes dioramas pintados, que foram a sensação de Paris durante as décadas de 1820 e 1830. Fox Talbot via na fotografia um substituto para o desenho, depois de ter utilizado, em suas férias, uma câmara como instrumento para esboçar paisagens. O interesse que todos esses homens tinham pelo potencial artístico da técnica que haviam criado reflete-se em suas fotografias.

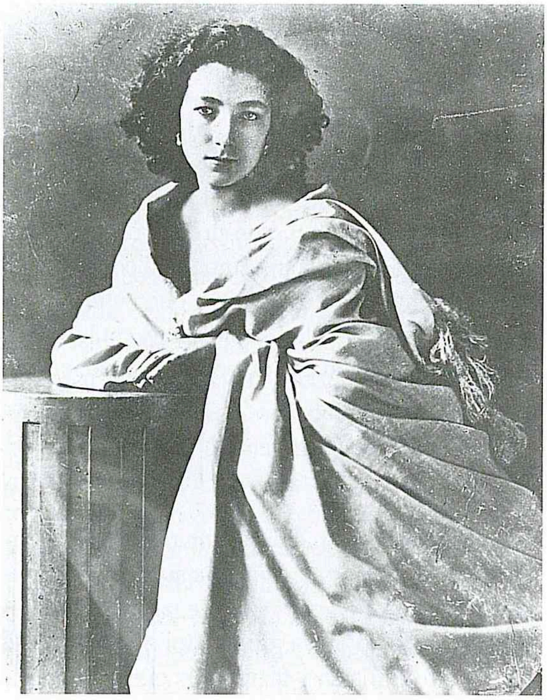
O fato de essa nova técnica ter um aspecto mecânico era particularmente apropriado. Era como se a revolução industrial, tendo alterado para sempre o modo de vida do homem, tivesse agora que inventar seu próprio método de registrar-se a si própria. A química e os mecanismos básicos da fotografia já eram, porém, conhecidos há muito tempo. A câmara escura, uma caixa com uma pequena abertura em uma de suas extremidades, foi amplamente utilizada como um recurso auxiliar para o desenho de cenas arquitetônicas na década de 1720, a mesma época em que se descobriu que os sais de prata eram sensíveis à luz. Por que, então, foram necessários mais cem anos para que alguém combinasse esses conhecimentos? A fotografia não era nem inevitável na história da tecnologia, nem necessária para a história da arte; no entanto, era uma idéia cuja época havia claramente chegado. Se tentarmos, por um momento, imaginar que a fotografia foi inventada cem anos antes, acharemos tal fato impossível, num nível especificamente artístico que deixe de levar em consideração os aspectos tecnológicos: o século XVIII foi uma época excessivamente voltada para a fantasia para que pudesse se interessar pela linearidade da fotografia. A pintura rococó de retratos, por exemplo, preocupava-se mais em criar uma imagem que favorecesse o modelo, do que em reproduzi-lo com exatidão, e o registro objetivo da câmara seria algo totalmente fora de contexto.

A invenção da fotografia foi uma resposta aos anseios artísticos e forças históricas subjacentes ao Romantismo. Grande parte do impulso veio de uma busca do Verdadeiro e do Natural. O desejo de obter "imagens criadas pela Natureza" já pode ser visto no quadro *A Morte de Marat*, de David (ver fig. 309), que pregava a causa da verdade sem adornos; o mesmo se dá com o *Louis Bertin*, de Ingres (ver fig. 324), que estabeleceu os padrões de realidade física e representação pictórica da personalidade que viriam a ser seguidos pelos fotógrafos.

Retratos

A arte romântica foi, em grande parte, uma arte voltada para a classe média, que substituiu a aristocracia como principal forma de patrocínio à cultura. Como a litografia, que só foi inventada em 1797, a fotografia satisfazia às exigências da florescente classe média, ávida por imagens de todos os tipos. Por volta de 1800, grande parte da burguesia mandava fazer retratos seus, e foi nos retratos que a fotografia obteve sua aceitação mais imediata. Logo após a introdução do daguerreótipo, os estúdios fotográficos surgiram por toda parte. Qualquer um podia ser retratado com facilidade, e a um preço acessível. Ao longo do processo, o homem comum passou a ser, ele também, notável. A fotografia tornou-se, assim, uma projeção dos valores democráticos incentivados pelas revoluções francesa e americana.

Havia também uma acirrada competição entre os fotógrafos, para conseguir que as pessoas famosas posassem para os seus retratos. Gaspard Félix Tournachon, mais conhecido como Nadar, conseguiu atrair a maior parte dos luminares franceses ao seu estúdio. Como muitos fotógrafos anteriores, ele começou como artista, usando a câmara inicialmente para captar as feições de 280 modelos dos quais fez caricaturas numa enorme litografia chamada *Le Panthéon Nadar*; com o tempo, substituiu os pincéis pela lente. A atriz Sarah Bernhardt posou para ele várias vezes, e as fotos dela (fig. 460) são os ancestrais diretos da moderna fotografia glamourosa. Com sua pose e expressão românticas, ela é o equivalente das sensíveis donzelas que habitam grande parte da pintura do século XIX. Nadar tratou-a em termos admiravelmente esculturais: de fato, o jogo de luz e o movimento do drapejamento são reminiscentes dos bustos esculpidos que eram tão populares entre os colecionadores da época.

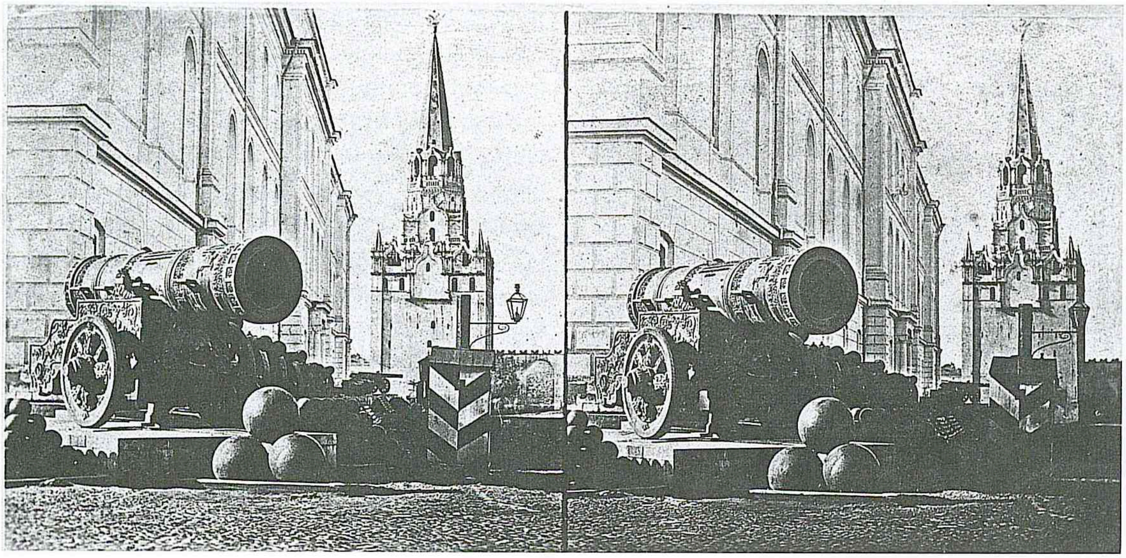


460. Nadar. *Sarah Bernhardt.* 1859. Museu Internacional da Fotografia, George Eastman House, Rochester, Nova York

O espírito impaciente; estereofotografia

A fotografia primitiva refletia o ponto de vista e o temperamento do Romantismo, e, de fato, o século XIX inteiro mostrou uma curiosidade geral e uma crença inabalável de que tudo podia ser descoberto. Enquanto esse fascínio por vezes manifestava-se em forma de um sério interesse pela ciência, testemunhado pela viagem de Darwin a bordo do *Beagle*, de 1831 a 1836, por outro lado esse interesse assumia, mais tipicamente, a forma de uma busca incansável por novas experiências e lugares. A fotografia teve um extraordinário impacto sobre a imaginação do período, ao fazer com que o restante do mundo ficasse extremamente acessível, ou ao simplesmente revelá-lo sob uma nova forma. Uma paixão pelo exótico era fundamental ao escapismo

461. *O Canhão do Czar fora do Portão Spassky, Moscou.* (Fundido em 1586; o maior calibre do mundo, 0,89 m; atualmente no Kremlin). Estereofotografia. Segunda metade do século XIX. Cortesia de Culver Photos

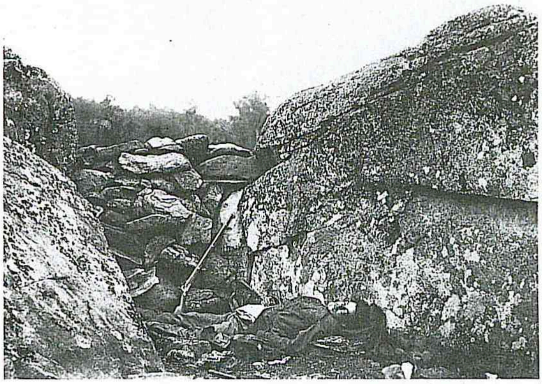


romântico, e por volta de 1850 os fotógrafos haviam começado a transportar seus equipamentos para lugares distantes.

A ânsia por esse tipo de experiência vicária logo se tornou insaciável, e explica a popularidade crescente dos daguerreótipos estereoscópicos. Inventada em 1849, a câmara de lente dupla produzia duas fotografias que correspondiam às imagens ligeiramente diferentes percebidas por nossos dois olhos. Quando vistas através de um visor especial chamado estereoscópio, as fotografias estereoscópicas fundem-se e criam uma admirável ilusão de profundidade tridimensional. Fizeram um grande sucesso na exposição do Palácio de Cristal, de Londres, em 1851. Muitos milhares de retratos duplos como o da fig. 461 foram tirados; virtualmente, cada canto do planeta tornou-se acessível a quase todos os lares, com uma clareza que só era superada pela presença física no local. A estereofotografia foi uma descoberta importante, pois sua visão binocular representou uma importante renúncia à perspectiva segundo a tradição pictórica, e demonstrou pela primeira vez o potencial da fotografia em ampliar a visão do homem. Curiosamente, esse sucesso declinou: as pessoas estavam simplesmente muito habituadas a ver as pinturas com um só olho, por assim dizer. Mais tarde, as estereofotografias revelaram outra desvantagem: como mostra nossa ilustração, não se prestavam à reprodução na página impressa, um processo que só se tornou possível com a invenção do clichê fotografado à meia tinta, na década de 1880. A partir de então, a fotografia de lente única ligou-se inextricavelmente aos meios de comunicação de massa da época.

Fotojornalismo

A noção que permeou o século XIX, segundo a qual o presente já era a história em movimento, foi fundamental para a ascensão da fotografia. Foi só com o advento do herói romântico que os grandes feitos que não se limitassem à morte e ao sofrimento de um mártir passaram a constituir temas populares para os artistas contemporâneos, e certamente não se deve ao acaso a invenção da fotografia um ano após a morte de Napoleão, que fora o tema de mais pinturas que qualquer outro líder secular anterior a ele. Mais ou menos à mesma época, o quadro *Três de Maio, 1808* (ver fig. 321), de Goya, assinalava uma mudança decisiva na atitude romântica, que voltou-se também à representação da realidade dos eventos contemporâneos. Essa concepção trouxe em seu bojo um novo tipo de fotografia: o fotojornalismo.



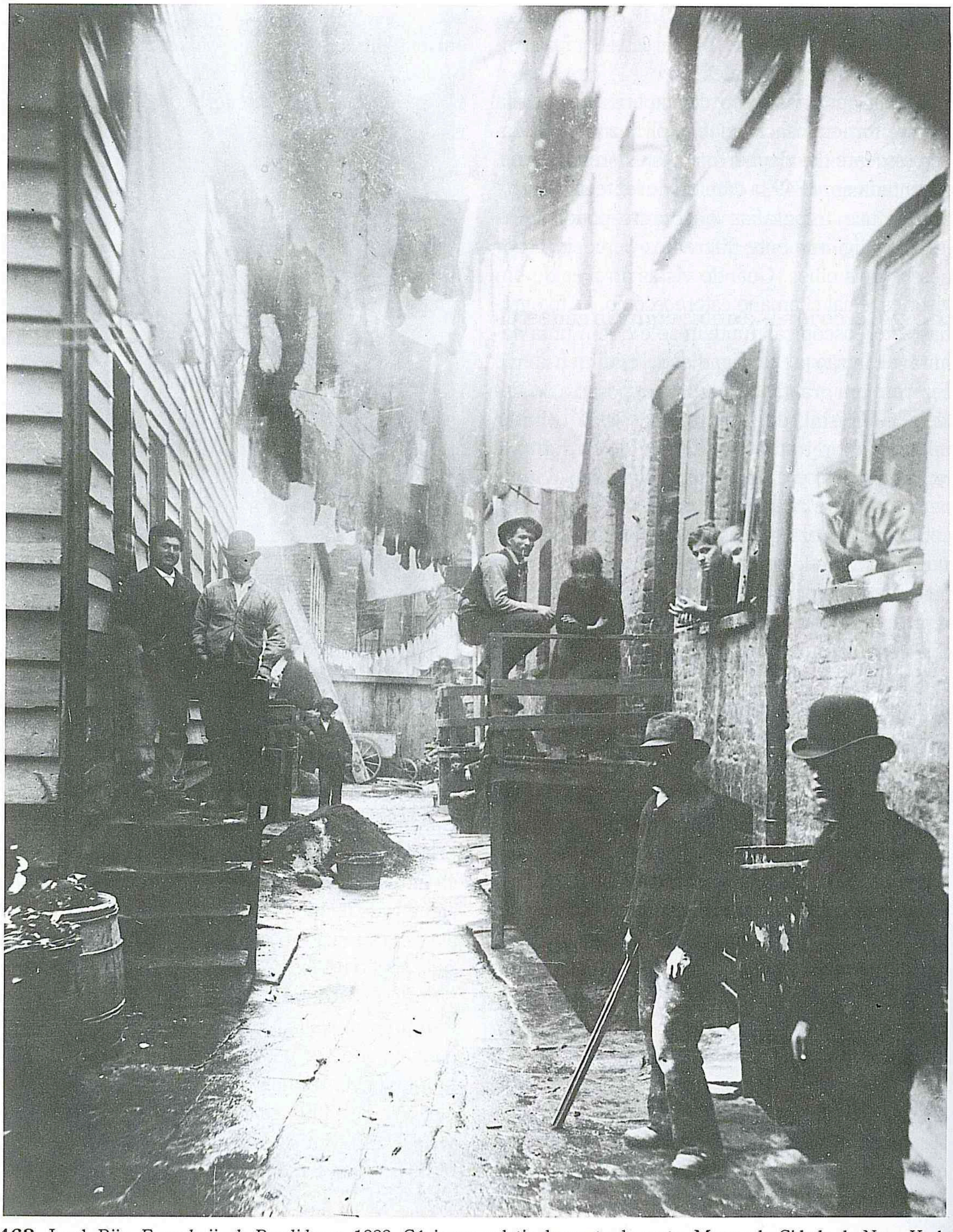
462. Alexander Gardner. *O Lar de um Rebelde Atirador de Elite, Gettysburg.* 1863. Fotografia com chapa úmida. Sociedade Histórica de Chicago

Seu primeiro grande representante foi Mathew Brady, que fez, juntamente com vinte assistentes, a cobertura da Guerra Civil. *O Lar de um Rebelde Atirador de Elite* (fig. 462), de Alexander Gardner, que deixou Brady para formar sua própria equipe, é um marco na história da arte. Nunca antes a sinistra realidade e, acima de tudo, o significado da morte no campo de batalha, haviam sido expressos em uma única imagem. Comparada ao ato heróico celebrado por Benjamin West (ver fig. 310), essa tragédia é tão anônima quanto o próprio soldado morto. A foto é ainda mais convincente por possuir o mesmo realismo brutal que encontramos na *Morte de Marat*, de David (ver fig. 309), e a figura exangue, quase invisível entre as rochas que emolduram a cena, também não é menos pungente.

FOTOGRAFIA REALISTA

Fotografia documental

Durante a segunda metade do século XIX, a imprensa teve um papel fundamental no movi-

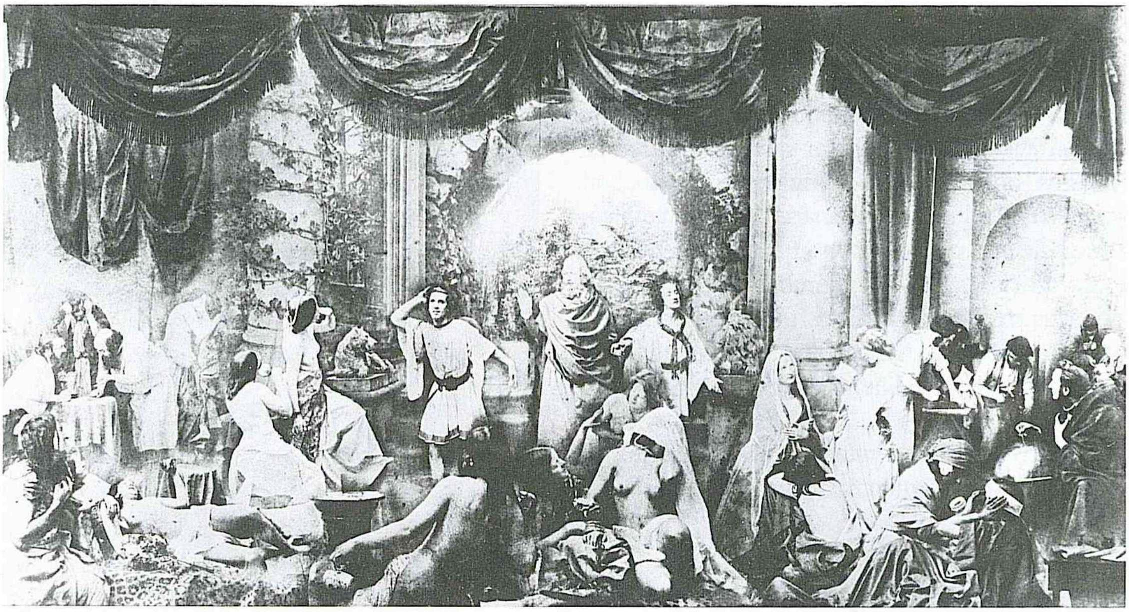


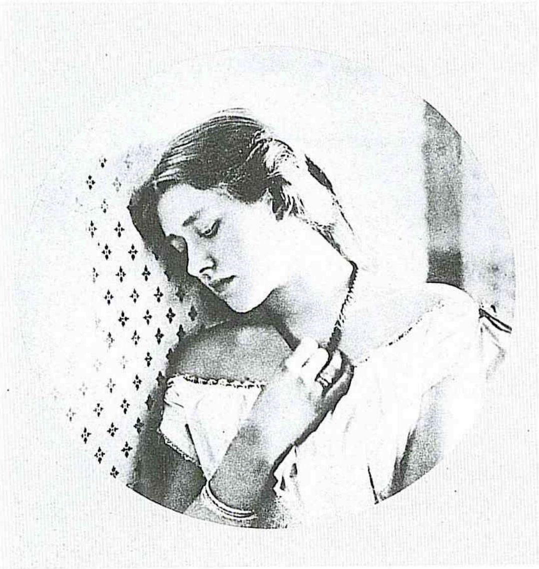
463. Jacob Riis. *Esconderijo de Bandidos.* c. 1888. Cópia em gelatinobrometo de prata. Museu da Cidade de Nova York mento social que colocou a terrível realidade da pobreza diante dos olhos do público. A câmara tornou-se um importante instrumento de reformas através da foto documental, que narra as vidas das pessoas em forma de ensaio ilustrado. Respondia às mesmas condições que haviam estimulado Courbet (ver p. 328), e sua reportagem factual corresponde também à tradição realista. Antes, os fotógrafos davam-se por satisfeitos em apresentar a mesma imagem romantizada dos pobres que encontramos nas pinturas de gênero da época. O primeiro documentário fotográfico, publicado em 1877, era de autoria de John Thomson, cujos modelos tiveram que posar para que as fotos fossem tiradas. A invenção do flash a pólvora, dez anos mais tarde, possibilitou a Jacob Riis confiar quase que exclusivamente no elemento surpresa. Riis trabalhava como repórter policial em Nova York, onde tinha contato direto com os cortiços infestados de criminosos e com as horríveis condições de suas vidas. Liderou uma campanha vigorosa através de libelos jornalísticos, livros e conferências, que em alguns casos levaram a importantes revisões nos códigos habitacionais e leis trabalhistas da cidade. O realismo implacável de suas fotos mantém intacta a sua força ainda hoje. Seria certamente difícil imaginar uma cena mais dantesca do que a que foi por ele retratada no *Esconderijo dos Bandidos* (fig. 463). Não sem razão, sentimos que a iluminação soturna evoca uma atmosfera extremamente perigosa. As notórias gangues do Lower East Side saíam à noite em busca de suas vítimas, as quais matavam sem hesitar. As figuras imóveis parecem nos examinar com a displicência estudada de caçadores avaliando friamente sua presa iminente.

Picturalismo

O tema brutalmente franco e o realismo da fotografia documental tiveram pouco impacto sobre a arte e também foram evitados pela maioria dos outros fotógrafos. A Inglaterra, através de organizações como a Sociedade Fotográfica de Londres, fundada em 1853, tornou-se líder do movimento que tentava convencer os críticos hesitantes de que a fotografia, ao imitar a pintura e a gravura, podia ser realmente considerada uma arte. Para a Inglaterra vitoriana, a beleza significava, acima de tudo, a arte aliada a um elevado propósito moral ou a sentimentos nobres, preferivelmente em estilo Clássico. *Os Dois Caminhos da Vida*, de Oscar Rejlander (fig.

464. Oscar Rejlander. *Os Dois Caminhos da Vida.* 1867. Composição com cópias de albumina seca, 0,40 m×0,78 m. Museu Internacional da Fotografia, George Eastman House, Rochester, Nova York





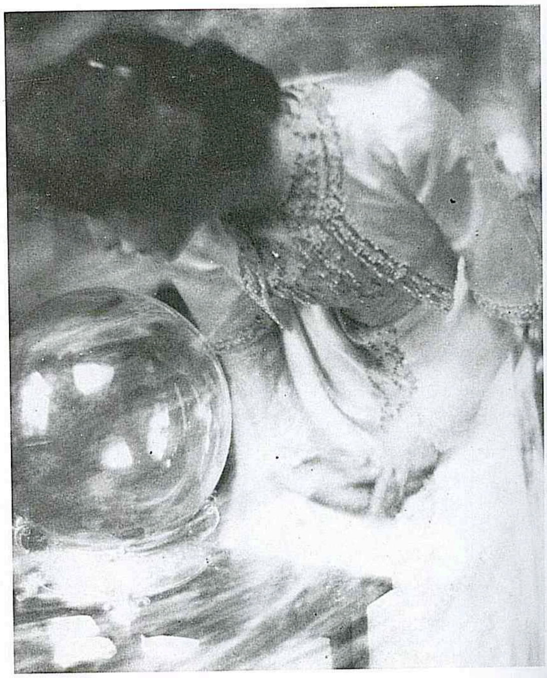
465. Julia Margaret Cameron. *Retrato de Ellen Terry.* 1864. Cópia em albumina seca. Museu Metropolitano de Arte, Nova York

464) satisfaz esses requisitos ao apresentar uma alegoria que descende claramente da série *Vida de um Libertino*, de Hogarth (ver fig. 299). Um *tour de force* combinando trinta negativos através da técnica de impressão composta, essa foto mostra um jovem (em duas imagens) fazendo sua escolha entre os caminhos da virtude e do vício, sendo esse último representado por seis nus. A foto provocou sensação em 1857, e a própria Rainha Vitória chegou a adquirir uma de suas cópias.

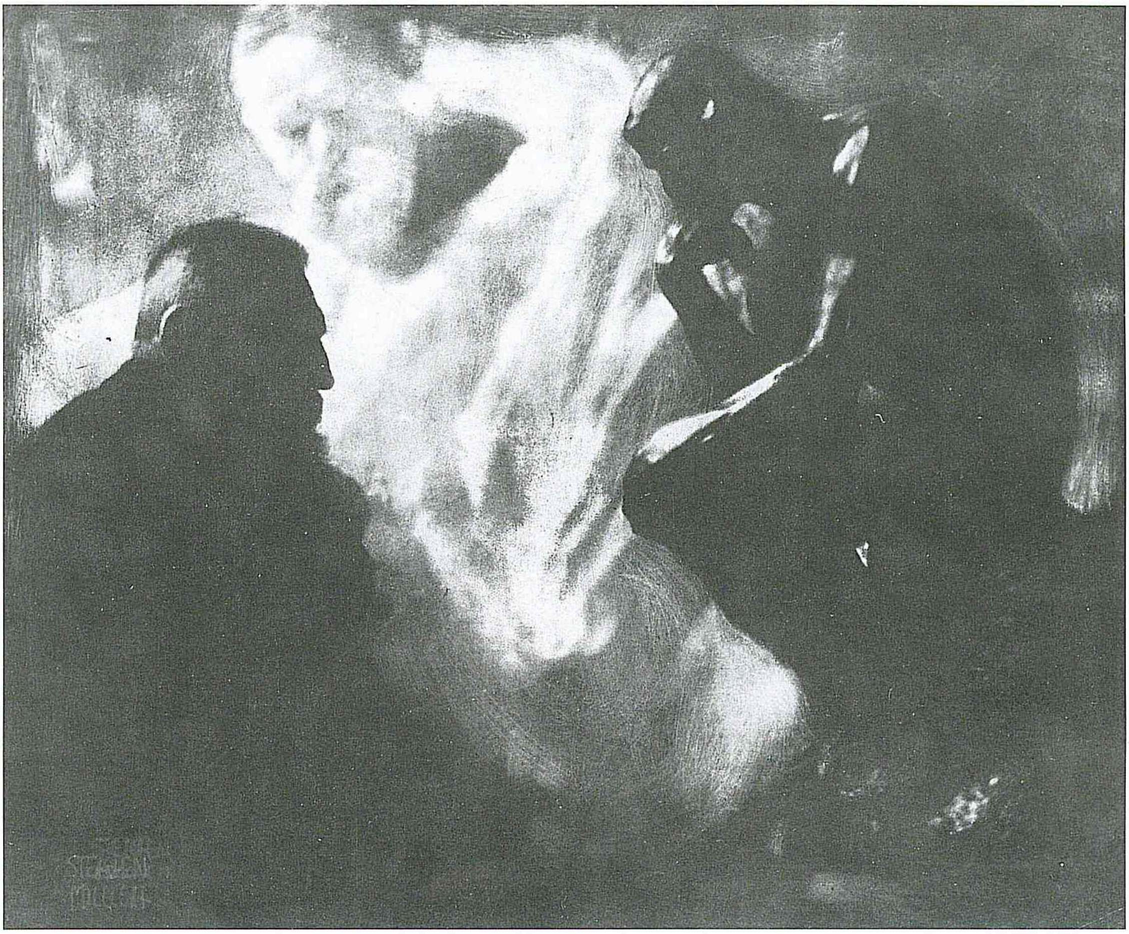
A fotógrafa Julia Margaret Cameron foi quem, mais apaixonadamente, buscou a beleza ideal. Ligada a poetas, cientistas e artistas mais importantes, ela passou a dedicar-se à fotografia aos 48 anos, quando ganhou uma câmara, e acabou criando uma obra extraordinária. Cameron era conhecida em sua época por suas fotos alegóricas e narrativas, mas agora é lembrada basicamente por seus retratos dos homens que moldaram a Inglaterra vitoriana. Uma de suas primeiras fotos, um estudo da atriz Ellen Terry (fig. 465), jovem esposa do pintor G. F. Watts, tem o lirismo e a graça da estética pré-rafaelita que deu forma ao estilo de Cameron (comparar com fig. 365).

Fotossecessão

A questão sobre a fotografia ser ou não uma arte chegou a um clímax nos primeiros anos da década de 1890, com o movimento da Secessão (ver p. 352), que foi liderado pelos fotógrafos do Linked Ring, um grupo que rivalizava com a renomada Sociedade Fotográfica Real da Grã-Bretanha. Em busca de um picturalismo independente da ciência e da tecnologia, os secessionistas seguiram um caminho situado entre o academismo e o naturalismo, imitando todas as formas da arte romântica tardia que não envolvesse elementos narrativos. A pintura realista e pós-impressionista, então em seu apogeu, também constituía uma das antíteses aos objetivos do grupo; em sua abordagem da fotografia como arte pela arte, a Secessão tinha muito em comum com o esteticismo de Whistler. Para resolver o dilema entre arte e mecânica, os secessionistas tentaram fazer com que suas fotos se assemelhassem o máximo possível a pinturas. No entanto, em vez de recorrer às imagens compostas ou múltiplas, eles exerciam um controle total sobre o processo de impressão, especialmente ao acrescentarem materiais especiais ao seu papel fotográfico, numa tentativa de obterem efeitos diferentes. A goma arábica pigmentada, pincelada



466. Gertrude Käsebier. *O Cristal Mágico.* Sem data. Cópia em platina. Sociedade Fotográfica Real, Bath



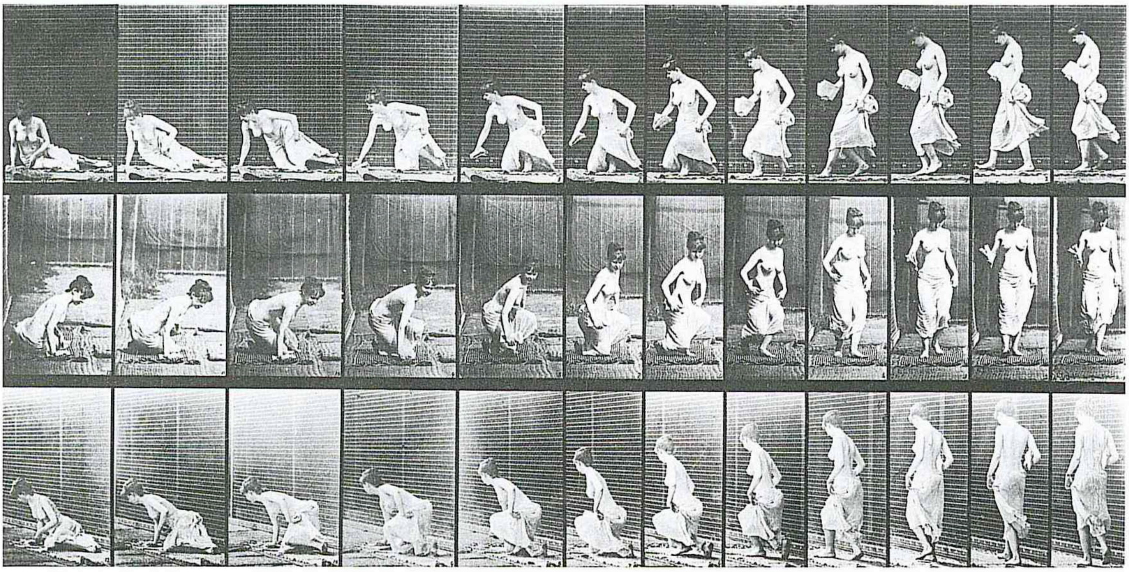
467. Edward Steichen. *Rodin com suas Esculturas "Victor Hugo" e "O Pensador"*. 1902. Cópia em goma bicromatada. Instituto de Arte de Chicago (Coleção Alfred Stieglitz)

sobre papel de desenho áspero resultava em uma impressão em tons quentes, com uma textura bastante densa que, a seu modo, aproximava-se da pintura impressionista. O papel impregnado de sais de platina era especialmente popular entre os secessionistas, que os utilizavam para obter os cinzas claros de suas cópias fotográficas. Sua sutileza e profundidade conferem um caráter admiravelmente etéreo ao *Cristal Mágico* de Gertrude Käsebier (fig. 466), em que as forças espirituais fluem de forma quase visível por toda a foto.

Através de Käsebier e Alfred Stieglitz (ver p. 435), o Linked Ring mantinha estreitos laços com os Estados Unidos, onde Stieglitz abriu sua galeria de fotossecessão em Nova York, em 1902. Entre seus aprendizes favoritos contava-se o jovem Edward Steichen, cuja foto de Rodin em seu estúdio (fig. 467) é, sem dúvida, a mais perfeita realização de todo o movimento da Fotossecessão. A cabeça de perfil que contempla *O Pensador* expressa a essência do confronto entre o escultor e sua obra de arte. Sua introspecção meditativa oculta o tumulto interior evocado pelo fantasmagórico monumento a Victor Hugo, que se ergue dramaticamente, como um gênio, no plano de fundo. Desde a *Criação do Homem* de Michelangelo (ver fig. 211), que para Rodin era um ideal de perfeição, não víamos uma utilização tão admirável do espaço, ou uma imagem que penetre o mistério da criação com tanta profundidade.

Cronofotografia

Uma direção inteiramente diversa foi seguida por



468. Eadweard Muybridge. *Mulher Seminua em Movimento*, de *Locomoção Humana e Animal*, vol. 2, pl. 271, 1887 Museu Internacional da Fotografia, George Eastman House, Rochester, Nova York

Eadweard Muybridge, o pai da cronofotografia. Ele uniu duas tecnologias diferentes, projetando um conjunto de câmaras capazes de fotografar a ação em momentos sucessivos. Depois de algumas tentativas, Muybridge conseguiu, em 1877, obter uma série de fotos de um cavalo trotando, que alterou para sempre as reproduções artísticas de cavalos em movimento. Das cem mil fotos que ele dedicou ao estudo da locomoção humana e animal, as mais extraordinárias foram as obtidas ao mesmo tempo, a partir de várias posições favoráveis (fig. 468). A idéia certamente já estava no ar, pois ocasionalmente encontramos experiências parecidas na arte do período. Não obstante, as fotos de Muybridge devem ter sido algo como uma revelação para os outros artistas. As vistas simultâneas apresentam um tratamento inteiramente novo do movimento no tempo e no espaço, capaz de desafiar a imaginação. Como um complexo quebra-cabeça visual, podem ser combinadas de quaisquer formas, sempre infinitamente fascinantes. As fotos de Muybridge expressam um sentido especialmente moderno da dinâmica refletindo o novo tempo atravessado pela vida, na era das máquinas. Entretanto, como na época era muito grande a distância entre fato científico, por um lado, e percepção visual e representação artística, por outro, suas implicações estéticas de amplas conseqüências só seriam realizadas pelos futuristas (ver p. 371).

A FOTOGRAFIA NO SÉCULO XX

Durante o século XIX, a fotografia lutou para firmar-se como arte, mas não foi capaz de encontrar sua identidade. Foi apenas sob condições extraordinárias de conflitos políticos e reformas sociais que ela se voltou para o tema fundamental da arte, que é a própria vida. Ao desenvolver uma visão independente, a fotografia viria a combinar os princípios estéticos da Secessão e a abordagem documental do fotojornalismo com as lições aprendidas com a cronofotografia. Ao mesmo tempo, a pintura moderna, à qual a fotografia logo se aliou, forçou nesta última uma transformação decisiva, minando seus pressupostos estéticos e colocando-a frente a um novo desafio quanto às suas credenciais para poder ser considerada como uma das artes. Como as outras artes, a fotografia respondeu às três principais correntes de nossa época: Expressionismo, Abstração e Fantasia. Mas, por ter continuado a se dedicar quase integralmente ao mundo à nossa volta, a adesão da fotografia moderna ao realismo foi muito grande, tendo tido, em conseqüência, um desenvolvimento à parte. Portanto, devemos discutir a fotografia do século XX basicamente em termos das diferentes escolas, e como têm lidado com aquelas correntes, em geral, conflitantes.

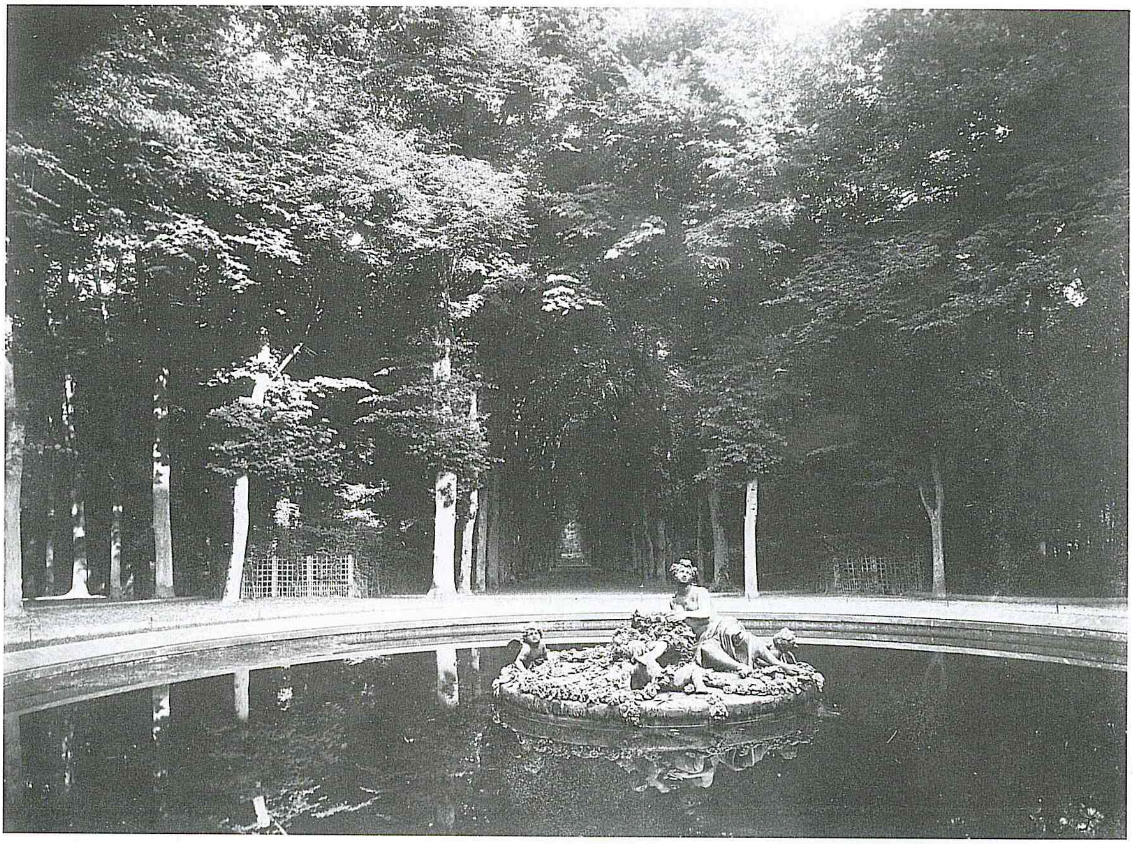
O caminho seguido pela fotografia moderna foi facilitado pelos avanços tecnológicos. Devemos, no entanto, enfatizar que eles ampliaram as opções que se apresentavam ao fotógrafo, sem nunca chegar a ditá-las. Surpreendentemente, mesmo a introdução da fotografia em cores, por Louis Lumière, em 1907, teve um impacto relativamente pequeno sobre o conteúdo, perspectivas ou estética da fotografia, embora tenha removido o último obstáculo colocado pelos críticos do século XIX quanto à sua aceitação como uma das artes. A fotografia criou, de fato, uma nova forma de arte, o cinema. Uma conseqüência da cronofotografia, o cinema foi também aperfeiçoado inicialmente por Louis Lumière e seu irmão, em 1894. Infelizmente, não poderemos abordar o cinema em nosso livro, uma vez que a página impressa é incapaz de reproduzir o som ou a ação contínua.

A ESCOLA DE PARIS

Atget

A fotografia moderna começou discretamente em Paris com Eugène Atget, que só se voltou para a câmara em 1898, aos 42 anos. Dessa época até sua morte em 1927, ele transportou seu pesado equipamento por toda Paris, registrando todas as facetas da cidade. Atget foi praticamente ignorado pelos fotógrafos de arte, para os quais seus temas comuns tinham muito pouco interesse. Ele próprio era um homem simples, em cujo estúdio havia apenas uma placa com os simples dizeres: "Atget — Documentos para Artistas", e, de fato, entre seus clientes contavam-se os pais da arte moderna — Braque, Picasso, Duchamp e Man

469. Eugène Atget. *Lago Artificial em Versalhes.* 1924. Cópia em cloreto de ouro, 0,18 m × 0,24 m. Museu de Arte Moderna, Nova York (Coleção Abbot-Levy. Doação parcial de Shirley C. Burden)

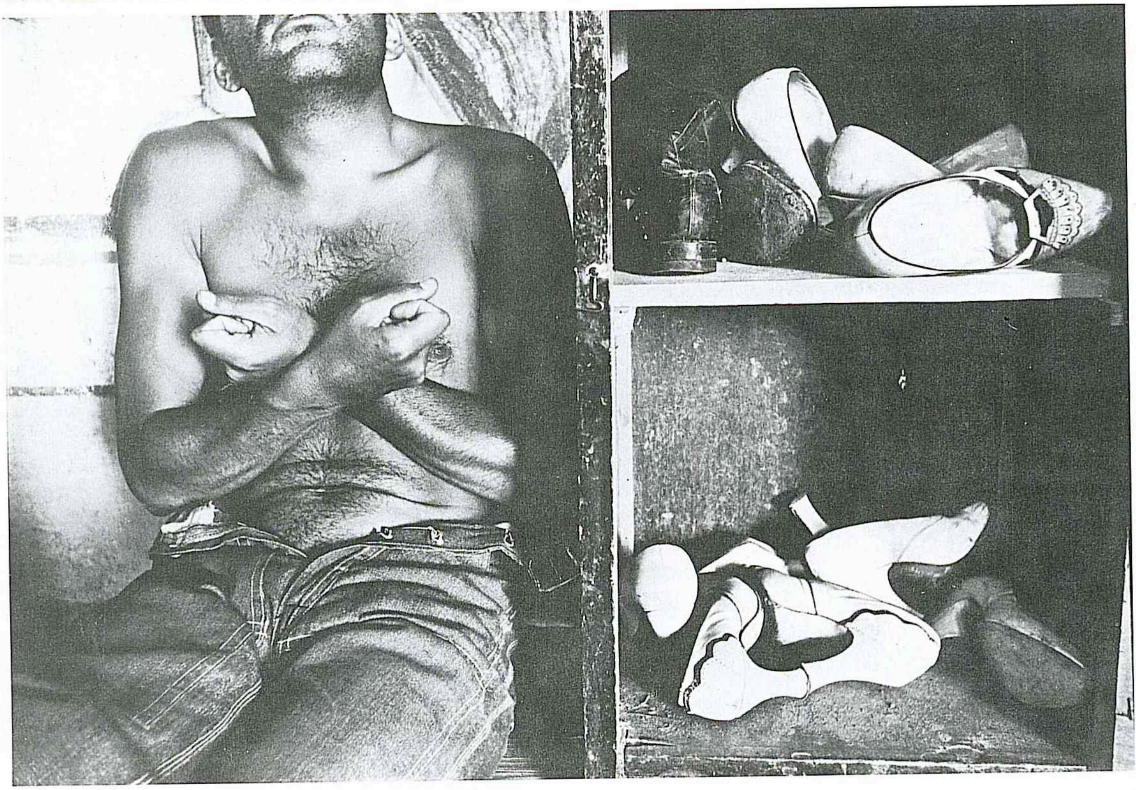


Ray, para citar apenas os mais famosos. Não se deve ao acaso o fato de esses artistas admirarem também Henri Rousseau, pois ele e Atget tinham em comum uma visão ingênua, embora Atget fosse buscar sua inspiração nos cantos inesperados de seu meio ambiente, e não nos domínios mágicos da imaginação. Suas fotos são caracterizadas por uma intensidade sutil e uma perfeição técnica que acentuam a realidade, e conseqüentemente o significado, até mesmo do mais banal dos temas. Poucos fotógrafos igualaram a habilidade de Atget em compor simultaneamente num espaço bidimensional e tridimensional. Suas cenas são em geral desoladas e reveladoras de uma visão bastante individual, como é o caso da foto *Lago Artificial em Versalhes* (fig. 469). O observador tem a sensação misteriosa de que o tempo cristalizou-se no passado, devido à composição grandiosa e à obsessão do fotógrafo pelas texturas. Suas fotos estão diretamente ligadas a uma corrente de realismo mágico que foi precursora do Surrealismo. É fácil compreender por que Atget foi redescoberto pelo artista e fotógrafo surrealista e dadaísta Man Ray (ver p. 442).

Cartier-Bresson

Cartier-Bresson representa, sem dúvida alguma, a culminação da escola de Paris. Filho de um abastado fabricante de fios, foi discípulo de um pintor cubista no final da década de 1920, antes de dedicar-se à fotografia, em 1932. Fortemente influenciado, a princípio, por Atget e Man Ray, e até mesmo pelo cinema, ele logo se tornou o mais influente fotojornalista de sua época, e ainda se considera basicamente assim. Não obstante, seus objetivos e sua técnica são os de um artista. Cartier-Bresson é o mestre daquilo que chamou de "momento decisivo". Para ele, isso significa o reconhecimento instantâneo e a organização visual de um evento quando a ação e a emoção atingem o seu momento de máxima intensidade, com o objetivo de revelar o seu significado interior, e não apenas registrar sua ocor-

470. Henri Cartier-Bresson. *México, 1934.* 1934. Cópia em gelatinobrometo de prata



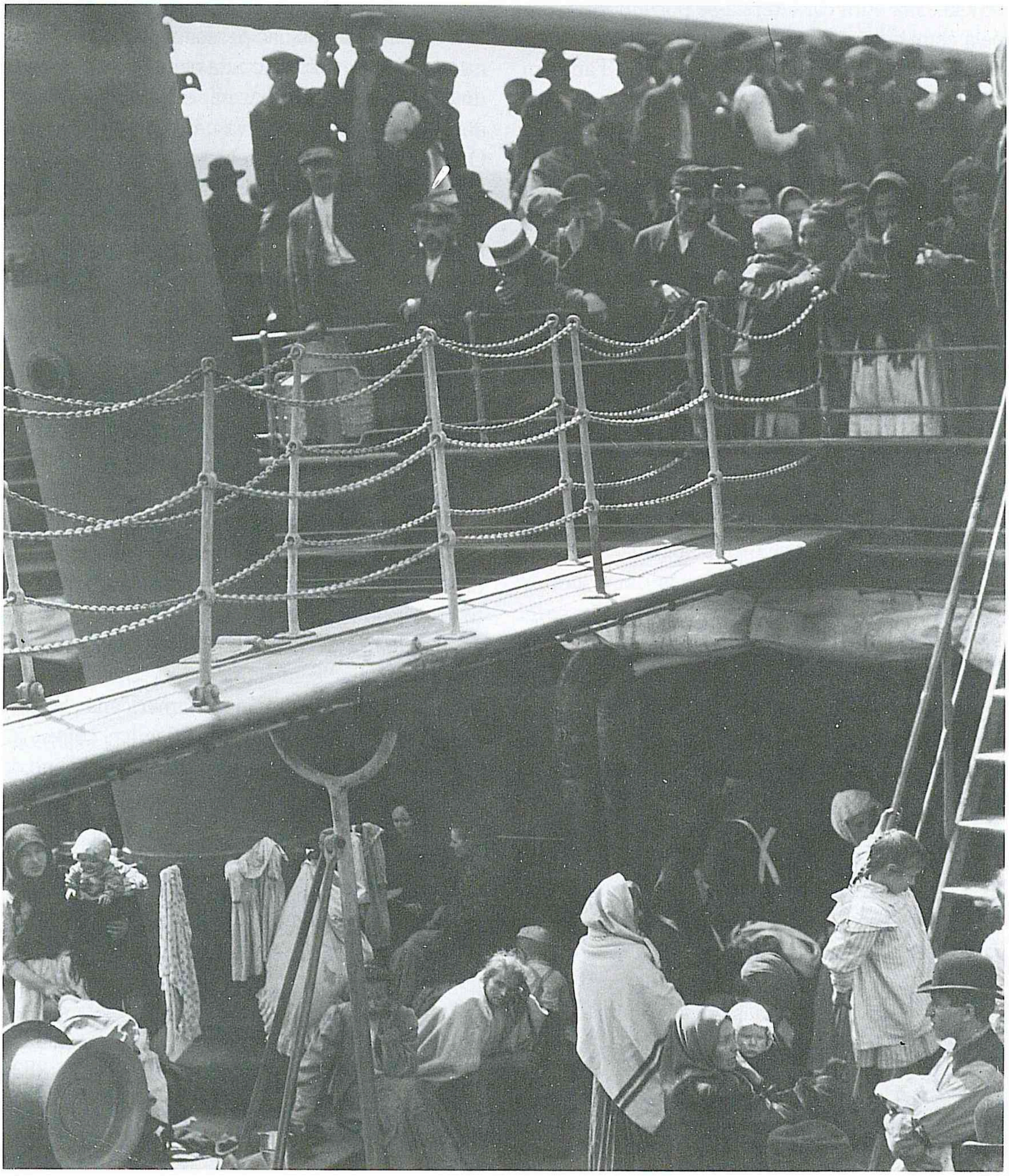
rência. Sua obra caracteriza-se por um interesse pela composição como uma finalidade em si mesma, derivado da moderna arte abstrata. Também tem um fascínio especial pelo movimento, ao qual confere todo o dinamismo do Futurismo e a ironia do Dadaísmo. A chave para a compreensão de sua obra é a utilização do espaço, para ele um elemento gerador de relações sugestivas e, muitas vezes, surpreendentes. Na verdade, por mais que lide com a realidade, Cartier-Bresson é fundamentalmente um surrealista, o que tem sido admitido por ele próprio. Os resultados podem ser perturbadores, como em sua foto *México, 1934* (fig. 470). Ao omitir o rosto do homem, Cartier-Bresson não permite que identifiquemos o significado do gesto; mesmo assim, nossa resposta à tensão que é criada não é menos poderosa.

A ESCOLA DE STIEGLITZ

Stieglitz

O pai da fotografia moderna nos Estados Unidos foi Alfred Stieglitz, cuja influência foi dominante ao longo de toda sua vida. A partir de seu envolvimento com a Fotossecessão, tornou-se um incansável defensor da fotografia como arte, embora definisse a questão com maior amplitude que os outros membros do movimento. Endossava suas palavras com a publicação da revista *Camera Work* e com o incentivo aos outros pioneiros da fotografia norte-americana; para tanto, expunha suas obras em galerias nova-iorquinas, especialmente na primeira delas, conhecida como "291". A maior parte de sua obra inicial está presa às convenções secessionistas, tratando a fotografia como uma forma de reprodução equivalente à pintura. Entretanto, em meados da década de 1890 ele tirou algumas fotos de cena de rua que são precursoras de sua fase madura. A foto que pode ser considerada como sua clássica profissão de fé, tida por ele mesmo como sua tentativa mais bem-sucedida, é *A Terceira Classe do Navio* (fig. 471), tirada em 1907 durante uma viagem à Europa. Essa foto capta a sensação de uma viagem, mas o faz permitindo que as formas e a composição contem a história. O passadiço divide visualmente a cena, enfatizando o contraste entre as atividades das pessoas abaixo, viajando na parte do navio reservada aos que compraram uma passagem mais barata, e os viajantes mais abastados, que as observam do convés superior. O fato de permanecer fiel à vida compensa a ausência de uma emoção mais manifesta. Esse tipo de fotografia "sem artifícios" é de uma simplicidade enganosa, pois a imagem reflete os sentimentos que levaram Stieglitz a registrá-la. Por esse motivo, assinala um passo importante em sua evolução, e um ponto de mutação na história da fotografia. Sua importância só se evidencia em comparação com fotos mais antigas, como o *Rodin*, de Steichen (ver fig. 467), e o *Esconderijo dos Bandidos*, de Riis (ver fig. 463). *A Terceira Classe do Navio* é a afirmação de um picturalismo que, por um lado, independe da pintura, e, por outro, é isento de considerações sociais. Representa o primeiro momento em que a fotografia documental chegou, na América, ao nível de obra de arte.

A fotografia "sem artifícios" de Stieglitz constituiu a base da escola norte-americana. É, portanto, uma ironia o fato de Stieglitz, com o incentivo de Steichen, ter-se tornado o paladino da arte abstrata. No entanto, isso não é tão surpreendente quanto possa parecer à primeira vista: para Stieglitz, a fotografia era menos um meio de registrar as coisas do que de expressar sua experiência e filosofia de vida, bem ao modo de um pintor. Essa atitude culminou em suas "Equivalências"; em 1922, Stieglitz começou a fotografar nuvens, para mostrar que sua obra independia da abordagem de um tema ou de uma personalidade. Como as pinturas de O'Keeffe (ver fig. 383), essas fotos estão muito próximas do Expressionismo no que diz respeito à sua intenção, pois sua força encontra-se à margem da representação. Uma foto admiravelmente lírica de uma nuvem, tirada em 1930 (fig. 472), corresponde a um estado interior em busca do momento de poder expressar-se plenamente, não sendo portanto uma mera reação a uma cena iluminada pela lua. O estudo das nuvens é tão antigo quanto o próprio Romantismo, mas antes de Stieglitz ninguém fizera dele um dos grandes temas da fotografia. Como no *Cristal Mágico* de Käsebier (ver fig.

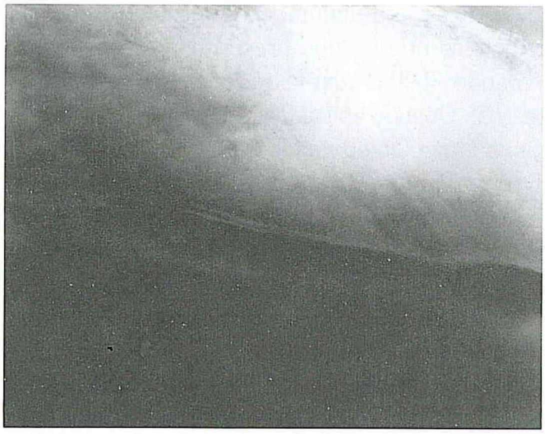


471. Alfred Stieglitz. *A Terceira Classe do Navio.* 1907. Instituto de Arte de Chicago (Coleção Alfred Stieglitz)

466), são evocadas forças invisíveis que fazem da *Equivalente* uma obra paralela à *Composição VII* de Kandinsky (ver fig. 382).

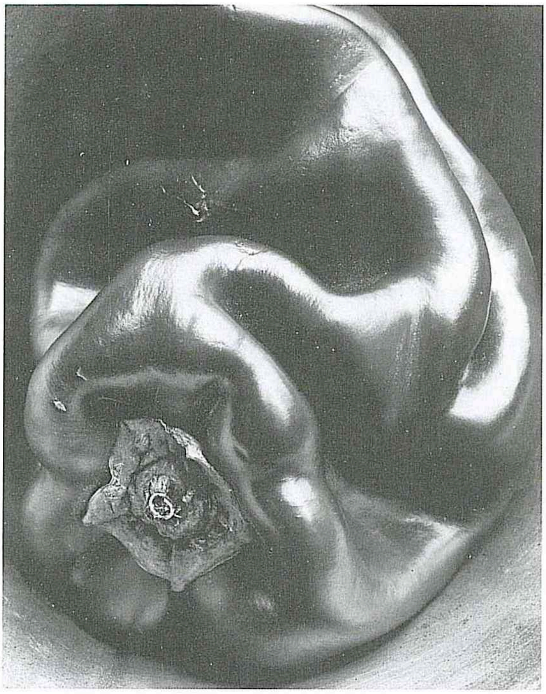
Weston

O conceito de Equivalente de Stieglitz abriu caminho para a fotografia "pura" como uma alternativa à fotografia "sem artifícios". O líder dessa nova abordagem foi Edward Weston, que, mesmo não sendo um dos favoritos de Stieglitz, decisivamente recebeu sua influência. Durante a década de 1920, ele buscou a abstração e o realismo como caminhos separados, mas, por volta



472. Alfred Stieglitz. *Equivalente.* 1930. Cópia em cloreto. Instituto de Arte de Chicago (Coleção Alfred Stieglitz)

473. Edward Weston. *Pimentão.* 1930. Centro para Fotografia Criativa, Tucson

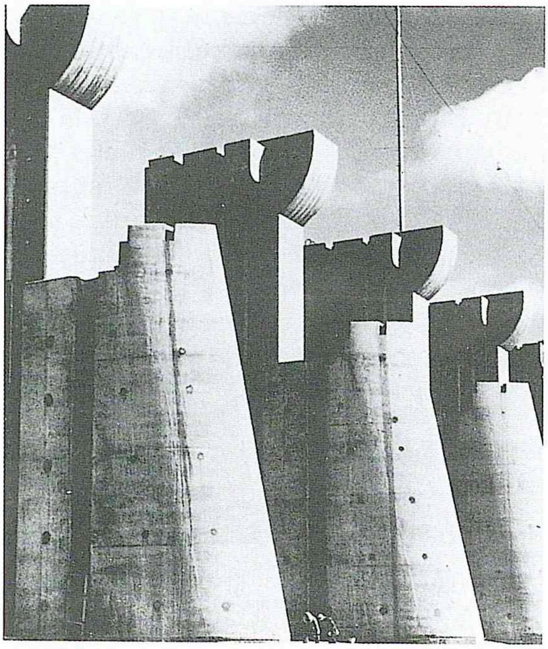


de 1930, conseguiu fundir ambos em imagens que são maravilhosas por sua configuração, além de milagrosas em seus pormenores. O *Pimentão* (fig. 473) é um esplêndido exemplo, que pode ser tudo, menos um registro trivial desse fruto comum. Como as nuvens de Stieglitz, a fotografia de Weston faz-nos ver as coisas corriqueiras com novos olhos. O pimentão é mostrado com uma intensidade que o situa muito além do natural, e tão de perto que parece maior do que na verdade é. Graças ao corte preciso da composição, nosso olhar é forçado a restringir-se à contemplação de sua forma, cujas ondulações são reveladas pela dramática iluminação. O *Pimentão* possui a vida interior da *Abstração em Negro* de O'Keeffe (ver fig. 383), mas possui também uma sensualidade surpreendente que dá um novo significado ao Equivalente. Aqui, as formas sugerem intencionalmente as fotos de nus femininos dos quais Weston também foi um dos pioneiros.

Bourke-White

Stieglitz foi um dos primeiros a fotografar os arranha-céus, a nova arquitetura que passou a dominar o horizonte das cidades norte-americanas, que se expandiam rapidamente graças à revitalização da economia que se seguiu à Segunda Guerra Mundial e levou a um desenvolvimento industrial sem precedentes em ambos os lados do Atlântico. Surpreendentemente, mesmo durante a Depressão, a fotografia industrial continuou a crescer, o que se deveu à grande circulação das revistas populares que surgiram no apogeu do fotojornalismo que, por sua vez, deu origem à fotografia comercial. Nos Estados Unidos, a grande maioria dos fotógrafos importantes passou a trabalhar para os melhores jornais e corporações.

O primeiro profissional a ser contratado para o quadro de fotógrafos da revista *Fortune* foi Margaret Bourke-White, que mais tarde passou a trabalhar para a *Life*, ambas editadas por Henry Luce; sua cobertura fotográfica da barragem de Fort Peck em Montana, para o número inaugural da *Life*, a 23 de novembro de 1936, continua sendo um exemplo clássico do novo fotojornalismo (fig. 474). A década estava testemunhando uma atividade febril de construções, e com seu olho aguçado e sensível à composição, Bourke-White traça um paralelo visual entre a barragem e as gigantescas construções do antigo Egito (comparar com fig. 21). Além de sua força arquitetônica, as formas colunares da barragem assemelham-se admiravelmente a esculturas e têm uma presença quase humana, avultando como estátuas colossais à entrada de um templo. Mas, ao contrário da intemporalidade passiva dos faraós, es-



474. Margaret Bourke-White. *Barragem de Fort Peck, Montana.* 1936 (primeira capa da revista *Life*). Copyright 1936 Time, Inc.

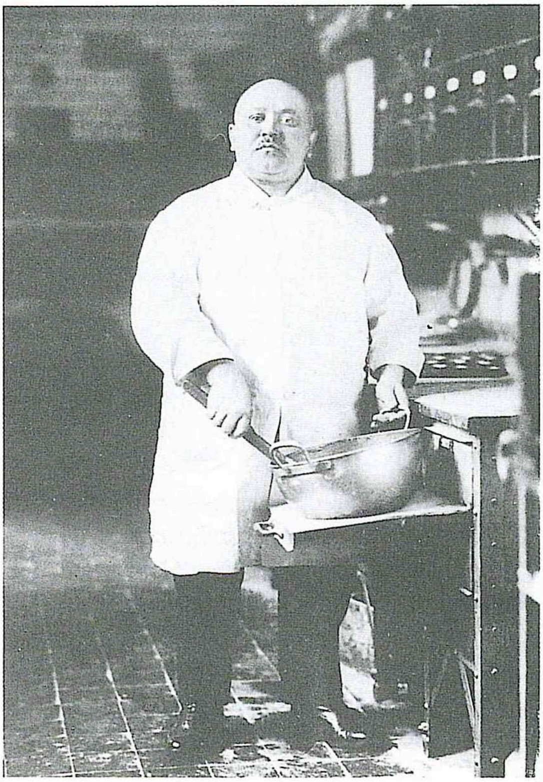
sas "figuras protetoras" possuem o caráter espectral de sobreaviso dos monólitos abstratos de Henry Moore (ver fig. 428). A capacidade invulgar que tem Bourke-White de sugerir múltiplos níveis de significação transformou essa cobertura e o ensaio fotográfico que a acompanhava em uma revelação das mais extraordinárias.

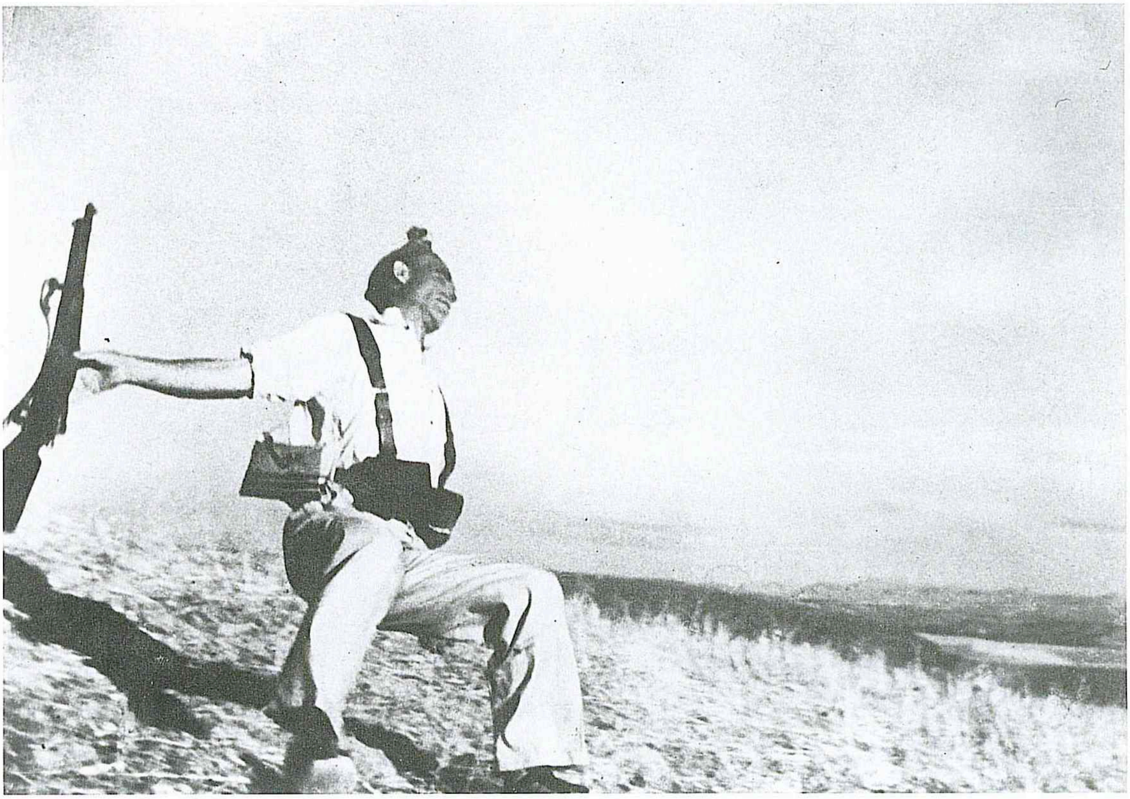
A NOVA OBJETIVIDADE

Sander

Com o movimento da *Nova Objetividade* na Alemanha, entre o final da década de 1920 e o início da de 1930, a fotografia chegou a um nível de excelência que não viria a ser superado. Incentivada pela invenção de câmaras alemãs de altíssima qualidade, bem como pelas publicações que proliferavam por toda parte, essa visão alemã da fotografia linear enfatizava a materialidade numa época em que muitos outros fotógrafos afastavam-se progressivamente do mundo real. A beleza intrínseca das coisas foi revelada através da clareza da forma e estrutura de suas fotos. Essa abordagem harmonizava-se com os princípios do desenho prescritos pela Bauhaus, evitando deliberadamente qualquer afirmação pessoal. Quando aplicada às pessoas, e não às coisas, a Nova Objetividade podia ser instigante: o livro *O Rosto do Nosso Tempo*, de August Sander, publicado em 1929, ocultava sua intenção por trás de uma objetividade aparentemente isenta; os sessenta retratos nele contidos constituem um exame devastador da Alemanha à época da ascensão do Nazismo, que viria mais tarde a proibir o livro. Nitidamente orgulhoso de sua posição, o *Pasteleiro de Colônia* (fig. 475), o "bom cidadão", parece não se dar conta do mal que os outros artistas da época estavam retratando com tamanha intensidade. Enquanto nenhum julgamento individual é passado através da foto, a despreocupação do modelo tem o caráter permanente de uma forte acusação, sobretudo à luz da história posterior.

475. August Sander. *Pasteleiro de Colônia.* 1928. Cortesia do Arquivo August Sander e da Galeria Sander, Inc., Nova York





476. Robert Capa. *Morte de um Soldado Legalista.* 1936

O PERÍODO HERÓICO

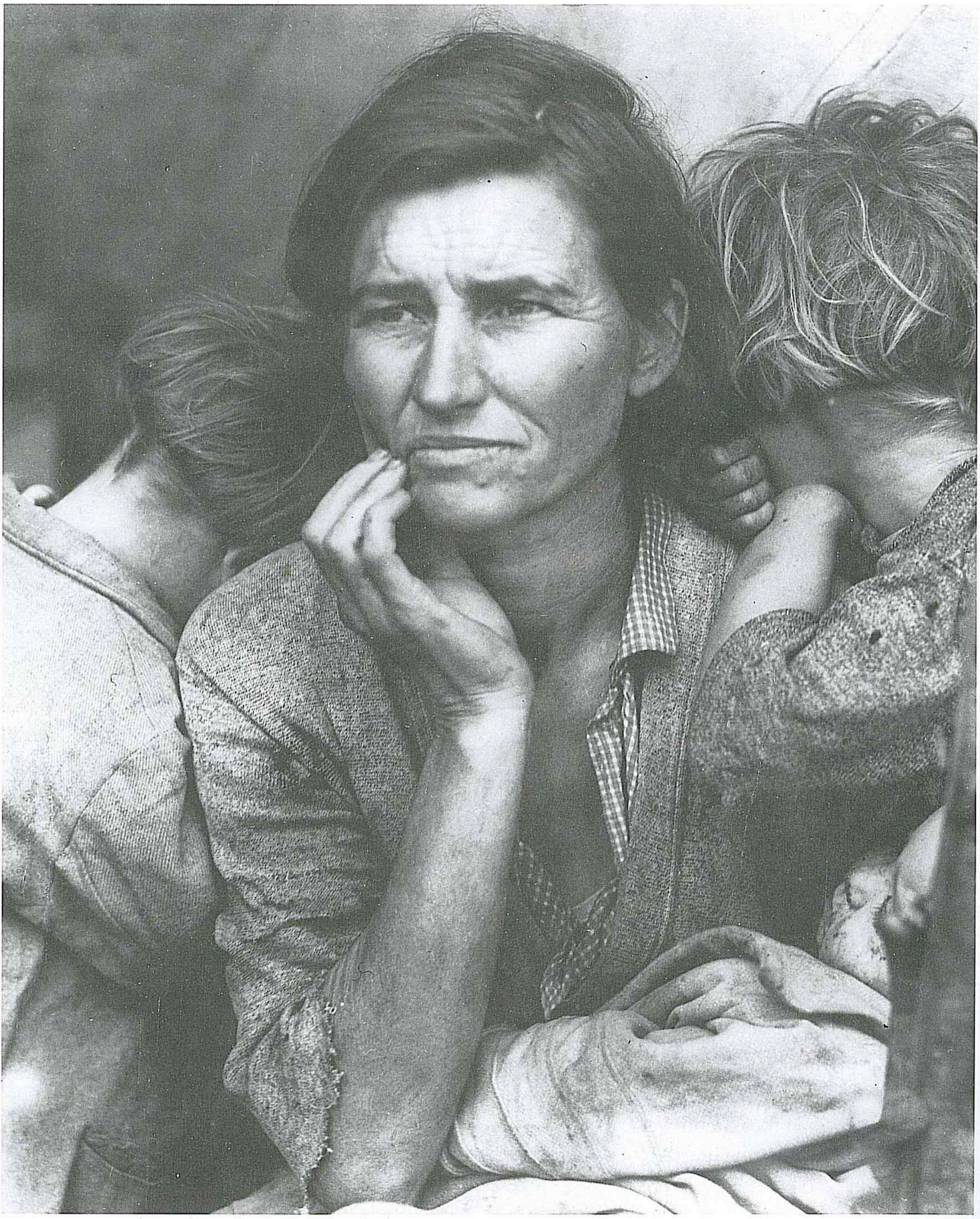
Capa

Graças à resposta admirável que os fotógrafos deram aos desafios de sua época, podemos chamar de período heróico o espaço de tempo compreendido entre 1930 e 1945. Sua bravura física pode ser exemplificada pelo fotógrafo de combates Robert Capa, que por vinte anos fez a cobertura de guerras no mundo todo, até ser morto por uma mina terrestre no Vietnã. Embora tecnicamente deixe a desejar, sua foto de um soldado legalista sendo alvejado durante a Guerra Civil espanhola (fig. 476) capta plenamente o horror da morte no momento do impacto. Se tivesse sido tirada por outro qualquer, poderia parecer apenas uma foto grotesca, mas é totalmente típica dos instantâneos de batalhas que foram feitos por Capa, um homem tão destemido quanto Mathew Brady.

Lange

Naqueles tempos difíceis, a fotografia também demonstrou possuir coragem moral. Sob o comando de Roy Stryker, o quadro de fotógrafos da Farm Security Administration compilou um vasto arquivo fotodocumental sobre a vida rural nos Estados Unidos durante a Depressão. Enquanto os fotógrafos da FSA apresentavam uma visão equilibrada e objetiva, a maior parte deles era também constituída de reformadores cuja obra respondia aos problemas sociais com os quais se deparavam diariamente no campo. A preocupação de Dorothea Lange com o povo e sua sensibilidade para com a dignidade deste fizeram dela o melhor fotógrafo documental da América da época.

Num campo de apanhadores de ervilhas em Nipomo, na Califórnia, Lange descobriu dois mil e quinhentos trabalhadores migrantes que estavam literalmente morrendo de fome e tirou várias fotos de uma jovem viúva com seus filhos, posteriormente identificada como Florence Thompson;



477. Dorothea Lange. *Mãe Migrante da Califórnia.* 1936. Biblioteca do Congresso, Washington, D.C.

quando a foto *Mãe Migrante da Califórnia* (fig. 477) foi publicada em uma reportagem sobre as más condições de vida daquelas pessoas, o governo imediatamente providenciou alimentos, e frentes de auxílio foram eventualmente criadas. Mais que qualquer pintura da época, a *Mãe Migrante* tornou-se um símbolo de toda aquela região. Sem pose e sem corte, essa foto tem uma proximidade e presença inesquecíveis que só a fotografia é capaz de proporcionar.

FOTOMONTAGEM E FOTOGRAMA

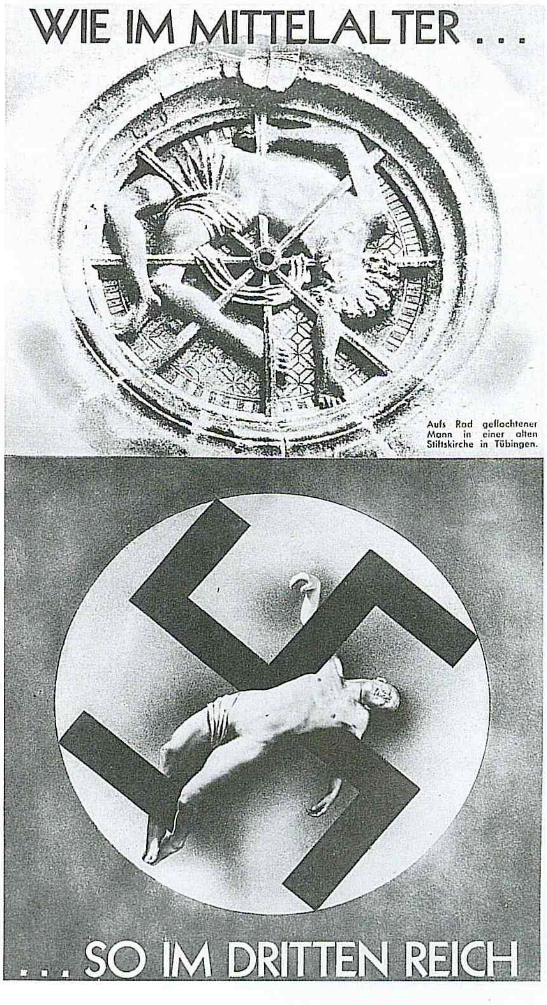
A "impessoalidade" que os críticos viam na fotografia, impedindo-os de aceitá-la como arte, passou a ser uma virtude na década de 1920. Exatamente pelo fato de as fotografias serem criadas a partir de recursos mecânicos, as imagens da câmara pareciam agora, a alguns artistas, o meio ideal para expressar a era moderna. Essa mudança de atitude não teve sua origem nos futuristas que, contrariamente ao que seria de esperar, nunca apreenderam plenamente a importância da câmara para a arte moderna. A nova forma de ver a fotografia surgiu como um dos aspectos da investida contra a arte tradicional levada a cabo pelos dadaístas de Berlim. Próximo ao final da Primeira Guerra Mundial, os dadaístas "inventaram" a fotomontagem e o fotograma. Ambos já haviam sido praticados na história anterior da fotografia, mas dessa vez foram colocados a serviço da antiarte.

Heartfield

Fotomontagens são, simplesmente, partes de uma foto que são cortadas e recombinadas em novas imagens. Os negativos compostos originaram-se da fotografia de arte de Rejlander (ver p. 429). As fotomontagens dadaístas, entretanto, utilizam as técnicas empregadas pelo Cubismo de Colagem para ridicularizar as convenções estéticas e sociais. Essas sátiras criativas destroem toda ilusão pictórica e, portanto, opõem-se frontalmente às fotografias lineares, que utilizam a câmara para registrar e inquirir o significado da realidade. As fotomontagens do Dadaísmo poderiam ser chamadas de *Ready-Images*, com base nos *ready-mades* de Duchamp. Como outras colagens, elas provêm literalmente da cultura popular, acrescidas de um novo significado. Embora a fotomontagem conte mais com as leis do acaso, mais tarde os surrealistas alegaram tratar-se de uma forma de escrita automática, com base no fato de ela responder a um fluxo de consciência.

As fotomontagens também foram logo incorporadas a posters de um grafismo extremamente cuidadoso. Na Alemanha, os posters tornaram-se uma faca de dois gumes na propaganda política, pois foram utilizados tanto pelos adversários quanto pelos partidários de Hitler. Os mais cáusticos comentários antinazistas foram

478. John Heartfield. *Assim como na Idade Média, também no Terceiro Reich.* 1934. Poster, fotomontagem. Academia de Arte, Arquivo Heartfield, Berlim Ocidental

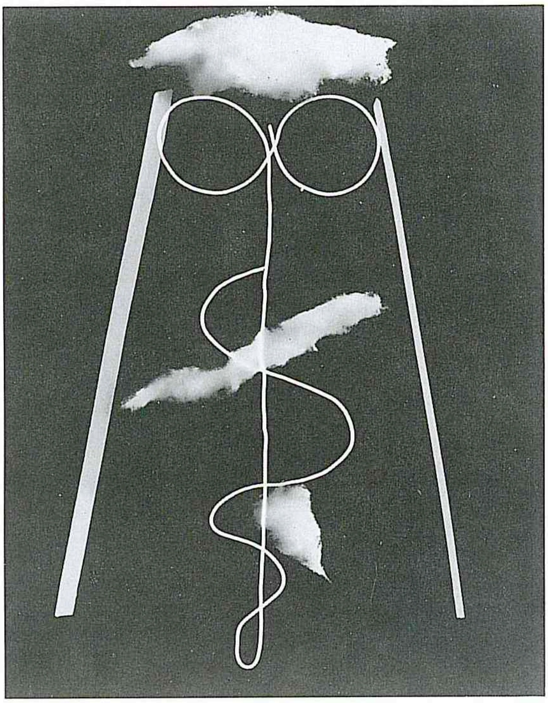

WIE IM MITTELALTER . . .
Aufs Rad geflochtener Mann in einer alten Stiftskirche in Tübingen.
. . . SO IM DRITTEN REICH

criados por John Heartfield, que mudou seu nome (Herzfeld, em alemão) em sinal de protesto ao Nazismo. Seu horrível poster de uma vítima dos nazistas crucificada em uma suástica (fig. 478) apropria-se de uma imagem gótica da humanidade punida por seus pecados no suplício da roda do julgamento divino. Obviamente, Heartfield não estava preocupado com a interpretação errônea do significado original em sua montagem, que comunica sua nova mensagem com uma eficiência poderosa.

Man Ray

O fotograma não tira fotos, mas as faz; os objetos são colocados diretamente sobre o papel fotográfico e expostos à luz. Essa técnica também não era nova. No entanto, os fotogramas dos dadaístas, bem como suas fotomontagens, tinham por objetivo alterar as formas da natureza, em vez de registrá-las, e substituir uma tecnologia impessoal por uma obra de cunho individual. Uma vez que os resultados de um fotograma são tão imprevisíveis, a criação de um deles envolve riscos ainda maiores do que uma fotomontagem. Man Ray, um norte-americano que trabalhava em Paris, não foi o primeiro a fazer fotogramas, mas seu nome é o mais estreitamente associado a eles devido a suas "raiografias". De forma muito apropriada, ele descobriu acidentalmente o processo de criar suas Raiografias. O rosto engraçado da figura 479 foi criado segundo as leis do acaso, jogando-se um barbante, duas tiras de papel e alguns pedaços de algodão sobre o papel fotográfico e ajeitando-os aqui e ali antes da exposição à luz. A imagem resultante é uma criação engenhosa que revela o lado brincalhão do Dadaísmo e do Surrealismo, em oposição à sátira sinistra que encontramos nos trabalhos de Heartfield.

479. Man Ray. *Raiografia (Rayograph)*. 1924. Cópia em gelatinobrometo de prata, 0,39 m × 0,29 m. Museu de Arte Moderna, Nova York (Doação de James Thrall Soby)



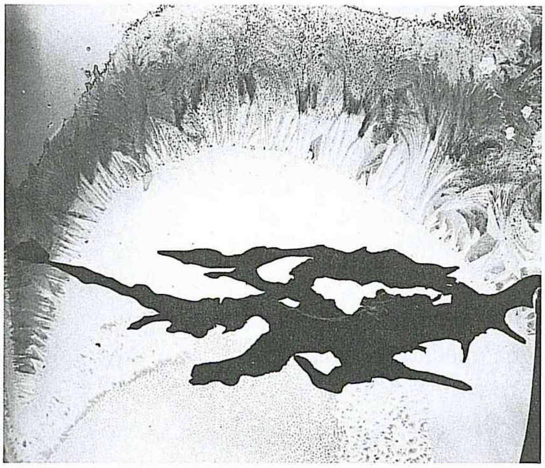
FOTOGRAFIA ATUAL

White

Como a pintura, a fotografia foi marcada pela abstração durante quase duas décadas após a Segunda Guerra Mundial, principalmente nos Estados Unidos. Em seu espírito, a obra de Minor White é muito próxima da obra dos expressionistas abstratos. Ele foi decisivamente influenciado pelo conceito de Equivalente de Stieglitz. Durante seu período mais produtivo, de meados da década de 1950 a meados da de 1960, seu trabalho é extremamente individual, utilizando a alquimia da câmara escura para transformar a realidade em uma metáfora mística. Sua foto *Galho Ritual* (fig. 480) evoca uma imagem primeva: o que ela mostra não é tão importante quanto aquilo que ela pretende representar, mas o significado que sentimos haver nela continua sendo de difícil apreensão.

Leonard

Em meados da década de 1950, a fantasia voltou gradualmente a afirmar-se nos dois lados do Atlântico. Inicialmente os fotógrafos manipularam a câmara com o objetivo de levar os efeitos visuais às suas últimas conseqüências, utilizando lentes e filtros capazes de alterar as aparências, às vezes virtualmente para além de qual-

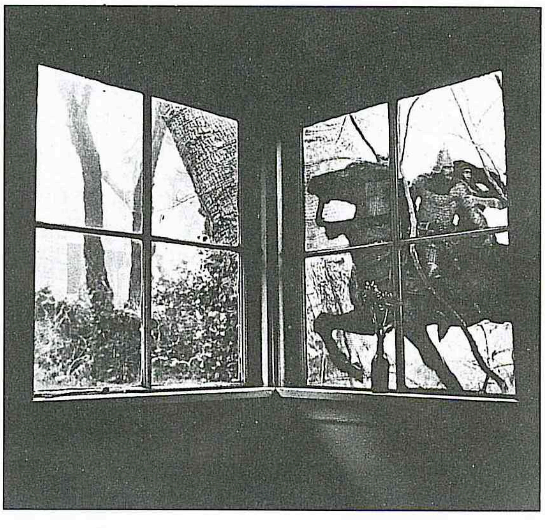


480. Minor White. *Galho Ritual.* Museu Internacional da Fotografia, George Eastman House, Rochester, Nova York (Cortesia do Minor White Archive, Universidade de Princeton. Copyright 1982 Administradores da Universidade de Princeton)

quer possibilidade de identificação do objeto retratado. Entretanto, por volta de 1970, passaram a usar principalmente técnicas de impressão, com resultados que, em geral, são ainda mais surpreendentes.

Os fotógrafos também se voltaram cada vez mais para a fantasia como expressão autobiográfica. Tanto a imagem quanto o título da foto *O Romantismo É sempre Fatal* (fig. 481) sugerem um significado extremamente pessoal. A clareza da apresentação transforma a aparição à janela em uma personificação real e aterradora do desespero. Não se trata de um cavaleiro romântico em sua reluzente armadura, mas sim de um segavidas cujos ancestrais podem ser encontrados na xilogravura *Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse*, de Dürer (ver fig. 241).

481. Joanne Leonard. *O Romantismo É sempre Fatal,* de "Sonhos e Pesadelos". 1982. Transparência positiva com algumas partes tornadas intencionalmente opacas e colagem, 0,25 m × 0,23 m. Coleção M. Neri, Benica, Califórnia

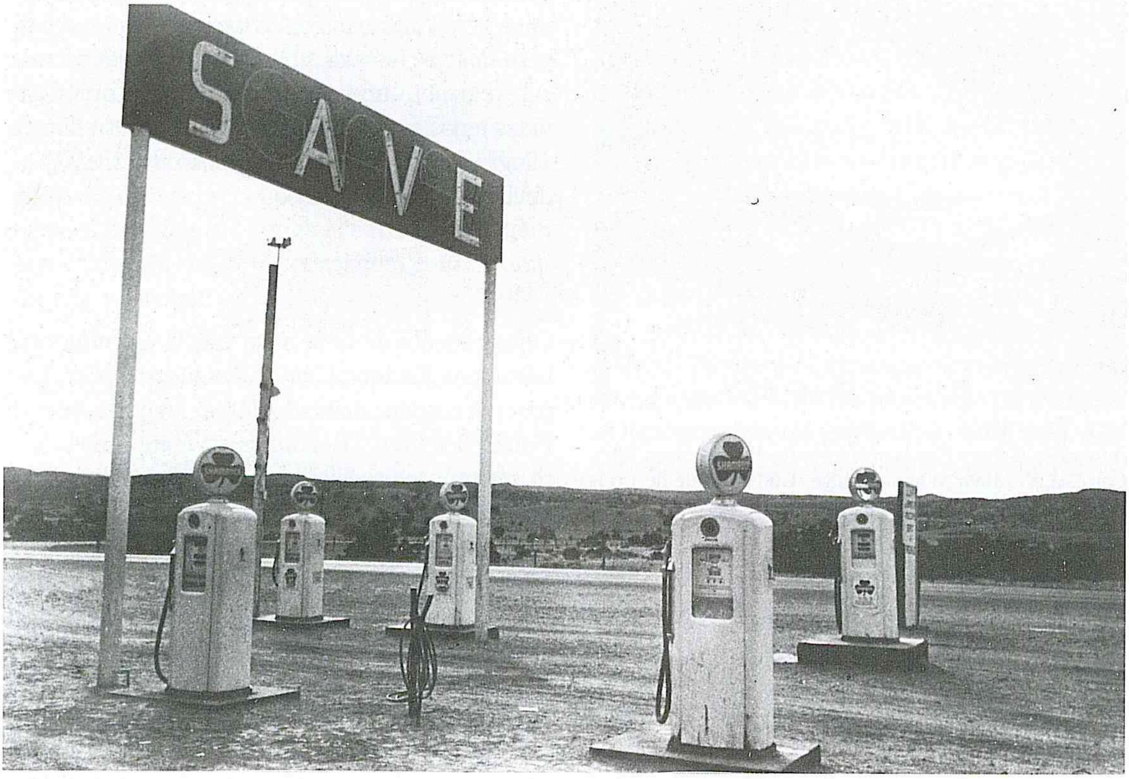


Frank

O surgimento de uma nova escola de fotografia linear nos Estados Unidos deveu-se, em grande parte, à responsabilidade de um homem, Robert Frank. Seu livro *The Americans*, compilado a partir de uma odisséia por todo o país de 1955 a 1956, causou sensação ao ser publicado em 1959, pois expressava a mesma inquietação e alienação do livro *On the Road*, escrito pelo poeta *beat* Jack Kerouac, seu companheiro de viagem, e publicado em 1957. Essa amizade sugere que as palavras têm um papel importante nas fotos de Frank; no entanto, suas preocupações sociais ocultam-se freqüentemente por trás de uma fachada de neutralidade conciliatória. Sentimos um impacto ao percebermos finalmente o conteúdo irônico de *Santa Fé, Novo México* (fig. 482): as bombas de gasolina estão diante do signo SAVE (economizar, salvar), na paisagem estéril, como se fossem membros de um culto religioso buscando em vão ser salvos durante um encontro evangélico ao ar livre. Frank mostra uma imagem da cultura norte-americana que é tão estéril quanto sombria. Mesmo os valores espirituais, é o que ele parece nos dizer, perdem todo o seu significado diante do materialismo vulgar.

Hockney

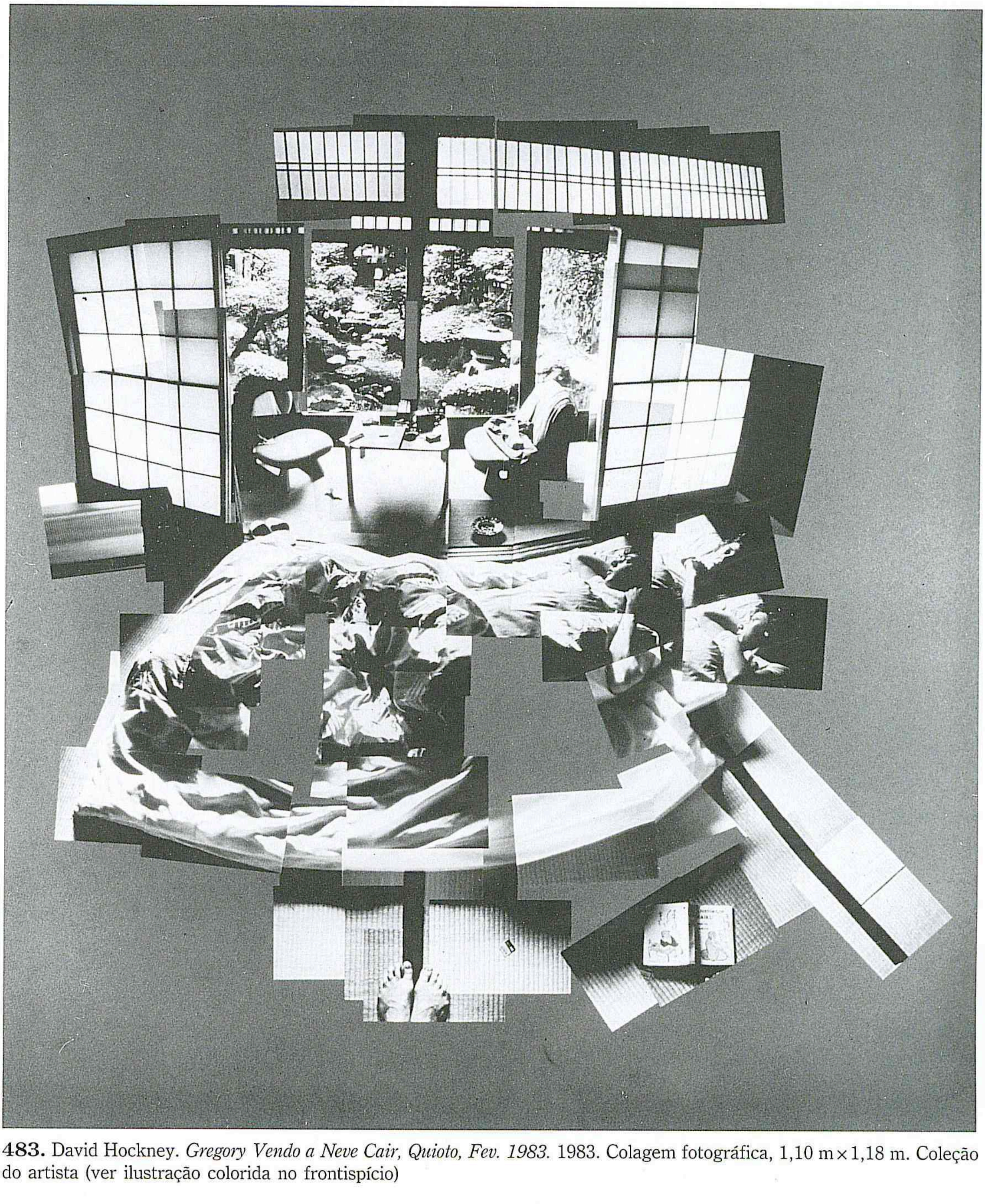
A mais recente demonstração do poder da fotografia em ampliar nossa visão provém, de forma bastante adequada, do trabalho de um artista. As colagens fotográficas que o pintor inglês David Hockney vem fazendo desde 1982 são como revelações que, ao se aproximarem muito da maneira como realmente vemos, superam as limitações tradicionais de uma imagem unificada, fixa no tempo e no espaço. Na obra *Gregory Vendo*



482. Robert Frank, *Santa Fé, Novo México.* 1955-56. Cópia em gelatinobrometo de prata. Coleção Pace, Galeria MacGill, Nova York (Copyright Robert Frank, 1958, de *The Americans*)

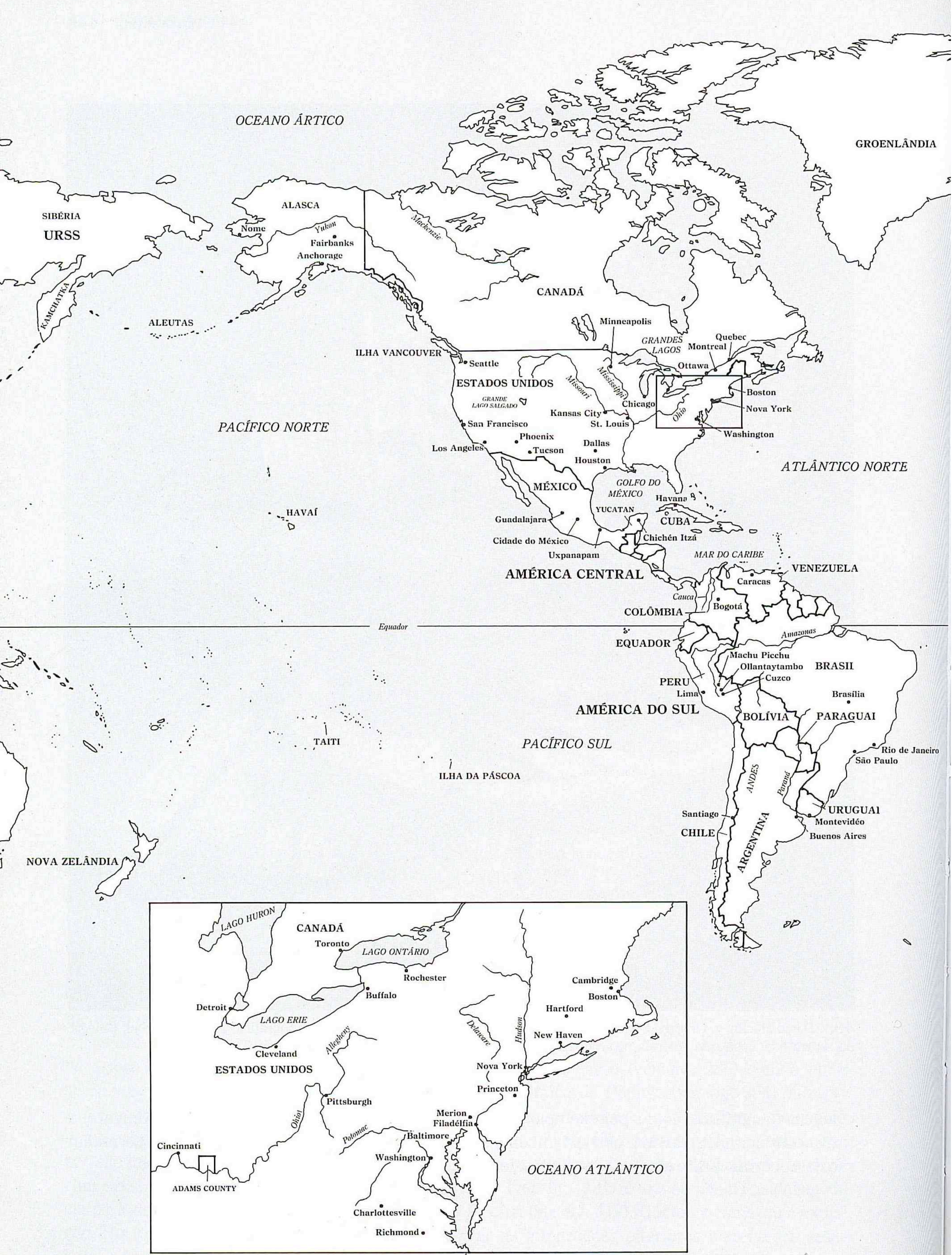
a Neve Cair, Quioto, Fev. 1983 (fig. 483), cada plano é análogo a um discreto movimento ocular que contém um fragmento de dados visuais a serem armazenados em nossa memória e sintetizados pelo cérebro. Como só processamos as informações essenciais, há, portanto, uma quebra de continuidade na matriz da imagem, que se torna mais fragmentada em direção à margem, embora não haja uma perda da acuidade experimentada pela visão em si. A forma resultante da colagem é uma obra-prima de composição. A cena parece curvar-se curiosamente ao aproximar-se de nós. Esse fluxo e refluxo é mais que um simples resultado de física óptica. No processo de percepção, o espaço e seu corolário, o tempo, não são lineares, mas fluidos. Além disso, ao incluir seus próprios pés como pontos de referência para determinar precisamente a nossa posição, Hockney nos ajuda a perceber que a visão é menos uma questão de olhar exterior que um ato egocêntrico que define a relação visual e psicológica do espectador para com o mundo ao seu redor. A foto é tão expressiva quanto opulenta. Hockney fotografou seu amigo várias vezes, para insinuar suas reações frente à serena paisagem que se abre para além da porta.

A abordagem de Hockney insere-se na história da pintura moderna, pois revela uma percepção autoconsciente da arte de um período anterior ao combinar as formas do Cubismo Facetado de Picasso (ver fig. 386) com a energia dinâmica de Popova (ver fig. 394). *Gregory Vendo a Neve Cair* é, não obstante, uma obra inconfundivelmente contemporânea, pois incorpora os fascinantes efeitos do realismo fotográfico (ver fig. 421) e o potencial ilusionista da Op Art (ver fig. 417). Hockney começou a explorar as implicações ulteriores inerentes a essas

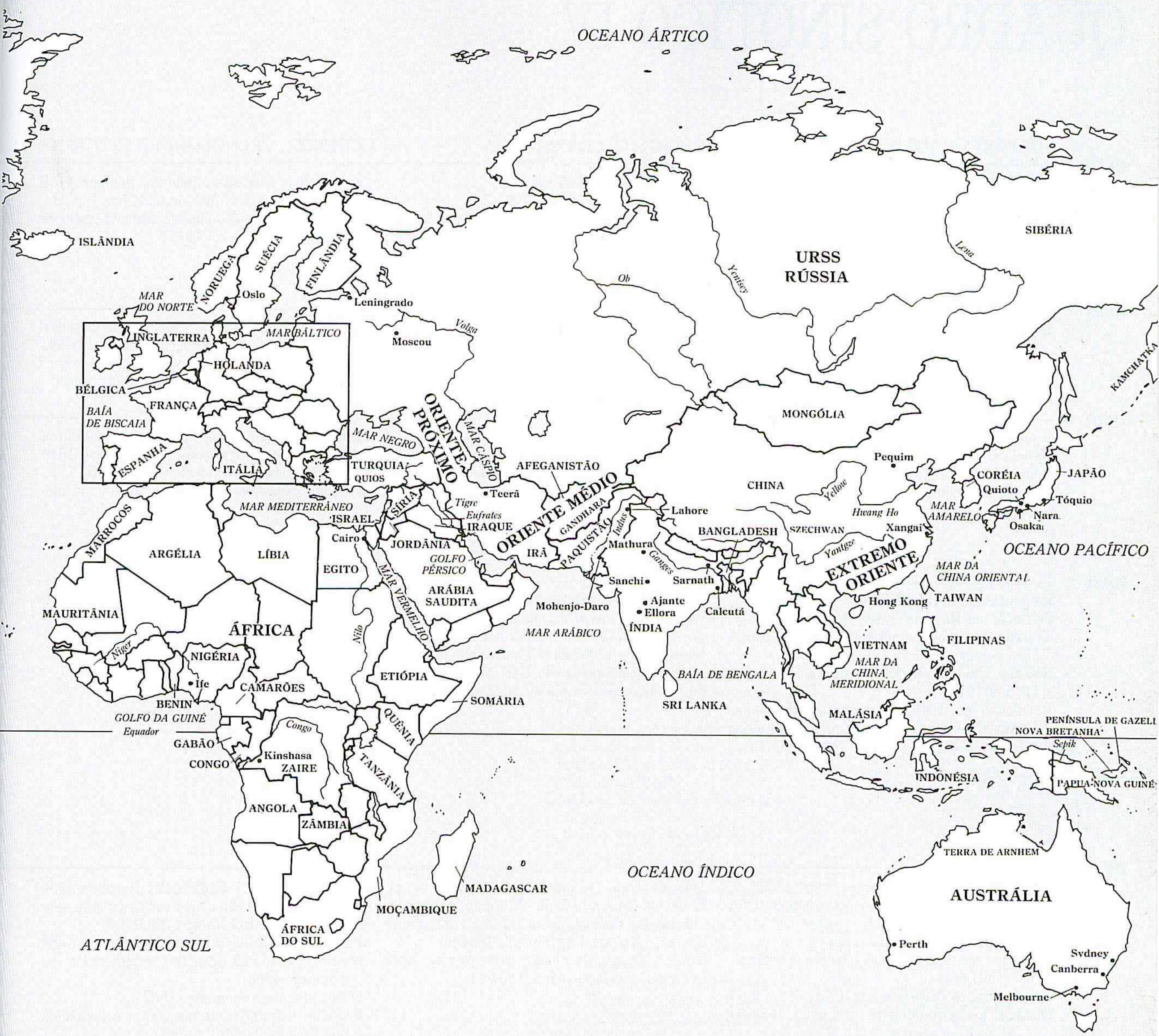


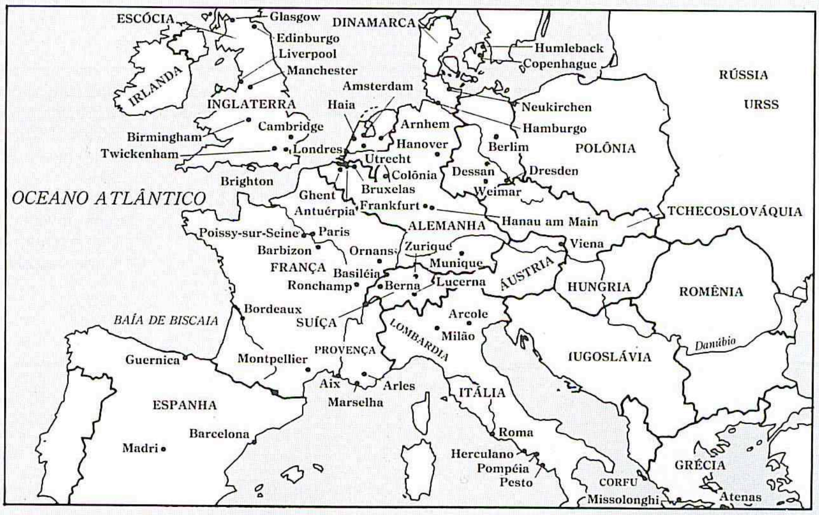
483. David Hockney. *Gregory Vendo a Neve Cair, Quioto, Fev. 1983.* 1983. Colagem fotográfica, 1,10 m × 1,18 m. Coleção do artista (ver ilustração colorida no frontispício)

colagens fotográficas, como, por exemplo, a narrativa contínua. Sem dúvida, outras também serão descobertas. Entre elas há a possibilidade de mostrar um objeto ou cena simultaneamente, a partir de múltiplas posições que nos permitam vê-los por completo pela primeira vez.


OCEANO ÁRTICO
GROENLÂNDIA
SIBÉRIA
URSS
ALASCA
Yukon
Nome
Fairbanks
Anchorage
Mackenzie
KAMCHATKA
ALEUTAS
CANADÁ
Minneapolis
GRANDES LAGOS
Quebec
Montreal
Ottawa
ILHA VANCOUVER
Seattle
ESTADOS UNIDOS
Missouri
Mississippi
GRANDE LAGO SALGADO
Chicago
Ohio
Boston
Nova York
Washington
Kansas City
St. Louis
San Francisco
PACÍFICO NORTE
Phoenix
Tucson
Los Angeles
Dallas
Houston
ATLÂNTICO NORTE
MÉXICO
GOLFO DO MÉXICO
Havana
YUCATAN
CUBA
HAVAÍ
Guadalajara
Cidade do México
Uxpanapam
Chichén Itzá
MAR DO CARIBE
VENEZUELA
AMÉRICA CENTRAL
Caracas
Cauca
Bogotá
COLÔMBIA
Equador
Amazonas
EQUADOR
Machu Picchu
Ollantaytambo
BRASIL
Cuzco
PERU
Lima
Brasília
AMÉRICA DO SUL
BOLÍVIA
PARAGUAI
TAITI
PACÍFICO SUL
Rio de Janeiro
São Paulo
ILHA DA PÁSCOA
ANDES
Paraná
Santiago
URUGUAI
Montevidéo
CHILE
Buenos Aires
ARGENTINA
NOVA ZELÂNDIA
LAGO HURON
CANADÁ
Toronto
LAGO ONTÁRIO
Rochester
Cambridge
Boston
Buffalo
Detroit
Hartford
LAGO ERIE
Allegheny
Delaware
Hudson
New Haven
Cleveland
ESTADOS UNIDOS
Nova York
Princeton
Pittsburgh
Ohio
Merion
Filadélfia
Cincinnati
Potomac
Baltimore
Washington
OCEANO ATLÂNTICO
ADAMS COUNTY
Charlottesville
Richmond

O mundo


OCEANO ÁRTICO
ISLÂNDIA
NORUEGA
SUÉCIA
FINLÂNDIA
Oslo
Leningrado
MAR DO NORTE
MAR BÁLTICO
INGLATERRA
HOLANDA
BÉLGICA
BAÍA DE BISCAIA
FRANÇA
ESPANHA
ITÁLIA
Moscou
Volga
Ob
Yenisey
URSS
RÚSSIA
Lena
SIBÉRIA
KAMCHATKA
ORIENTE PRÓXIMO
MAR NEGRO
MAR CÁSPIO
TURQUIA
QUIOS
SÍRIA
ISRAEL
MAR MEDITERRÂNEO
MONGÓLIA
Pequim
CHINA
CORÉIA
Quioto
JAPÃO
Tóquio
Nara
Osaka
AFEGANISTÃO
Teerã
ORIENTE MÉDIO
GANDHARA
Lahore
Tigre
Eufrates
IRAQUE
Cairo
JORDÂNIA
IRÃ
PAQUISTÃO
Indus
Mathura
Ganges
BANGLADESH
SZECHWAN
Yellow
Hwang Ho
MAR AMARELO
Xangai
Yangtze
EXTREMO ORIENTE
OCEANO PACÍFICO
MAR DA CHINA ORIENTAL
TAIWAN
Hong Kong
MARROCOS
ARGÉLIA
LÍBIA
EGITO
GOLFO PÉRSICO
ARÁBIA SAUDITA
MAR VERMELHO
Sanchi
Sarnath
Ajante
Ellora
Calcutá
Mohenjo-Daro
ÍNDIA
MAR ARÁBICO
MAURITÂNIA
ÁFRICA
Nilo
Niger
NIGÉRIA
Ife
BENIN
CAMARÕES
GOLFO DA GUINÉ
Equador
ETIÓPIA
SOMÁRIA
QUÊNIA
BAÍA DE BENGALA
SRI LANKA
VIETNAM
FILIPINAS
MAR DA CHINA MERIDIONAL
MALÁSIA
PENÍNSULA DE GAZELI
NOVA BRETANHA
Sepik
INDONÉSIA
PAPUA-NOVA GUINÉ
GABÃO
Congo
Kinshasa
ZAIRE
CONGO
TANZÂNIA
ANGOLA
ZÂMBIA
MADAGASCAR
OCEANO ÍNDICO
MOÇAMBIQUE
ÁFRICA DO SUL
ATLÂNTICO SUL
TERRA DE ARNHEM
AUSTRÁLIA
Perth
Sydney
Canberra
Melbourne


ESCÓCIA
Glasgow
Edinburgo
Liverpool
Manchester
DINAMARCA
Humleback
Copenhague
RÚSSIA
URSS
IRLANDA
INGLATERRA
Amsterdam
Haia
Neukirchen
Hamburgo
Birmingham
Cambridge
Arnhem
Hanover
Berlim
POLÔNIA
Twickenham
Londres
Utrecht
Colônia
Dessan
Dresden
Brighton
Ghent
Bruxelas
Weimar
OCEANO ATLÂNTICO
Antuérpia
Frankfurt
Hanau am Main
TCHECOSLOVÁQUIA
ALEMANHA
Poissy-sur-Seine
Paris
Viena
Barbizon
Ornans
Zurique
FRANÇA
Basiléia
Munique
ÁUSTRIA
Ronchamp
Berna
Lucerna
HUNGRIA
ROMÊNIA
Bordeaux
Arcole
BAÍA DE BISCAIA
SUÍÇA
Milão
LOMBARDIA
PROVENÇA
Danúbio
Guernica
Montpellier
IUGOSLÁVIA
Aix
Arles
Marselha
ITÁLIA
ESPANHA
Roma
Barcelona
Madri
Herculano
Pompéia
Pesto
CORFU
GRÉCIA
Missolonghi
Atenas

QUADRO SINÓTICO IV

	HISTÓRIA POLÍTICA	RELIGIÃO, LITERATURA	CIÊNCIA, TECNOLOGIA
1750	Guerra dos Sete Anos (1756-63): a Inglaterra e a Prússia aliam-se contra a Áustria e a França; guerra com os franceses e os índios nas colônias americanas; derrota dos franceses na batalha de Quebec, 1769 Catarina, a Grande (r.1762-96) expande o poderio russo até o Mar Negro	*Elegia*, de Thomas Gray, 1750 *Enciclopédia*, de Diderot, 1751-72 *Dicionário*, de Samuel Johnson, 1755 Edmund Burke, reformador inglês (1729-1797)	James Watt patenteia a máquina a vapor, 1769 Priestley descobre o oxigênio, 1774 Aperfeiçoamento dos altos-fornos a coque para a fusão do ferro, c.1760-75
1775	Revolução Americana, 1775-85; adoção da Constituição, 1789 Revolução Francesa, 1789-97; Período do Terror, no governo de Robespierre, 1793 Consulado de Napoleão, 1799	*Declínio e Queda do Império Romano*, de Edward Gibbon, 1776-87 *Os Direitos do Homem*, de Thomas Paine, 1790 *Lyrical Ballads*, de William Wordsworth e Samuel Taylor Coleridge, 1798	Tear automático, 1785; descaroçador de algodão, 1792; invenção da vacina contra a varíola por Jenner, c.1798
1800	Aquisição da Louisiana, 1803 Napoleão coroa-se imperador, 1804; exílio em Sta. Helena, 1815 Os gregos declaram independência, 1822	*Fausto* (Parte I), de Johann Wolfgang von Goethe, 1808 *Childe Harold's Pilgrimage*, de George Gordon Byron, 1812-18 John Keats, poeta inglês (1795-1821) Percy Bysshe Shelley, poeta inglês (1792-1822) Os romances de Waverly, de Walter Scott, 1814-25	Primeira viagem do navio a vapor de Fulton, 1807; primeira travessia do Atlântico, 1819 Primeira locomotiva de Stephenson, 1814 Faraday descobre o princípio do dínamo elétrico, 1821
1825	Revolução de 1830 na França Coroação da Rainha Vitória, 1837 Tratado entre os Estados Unidos e a China abre os portos, 1844 Estados Unidos anexam territórios do Oeste, 1845-60 Revolução de 1848; fracassa na Alemanha, Hungria, Áustria, Itália; a França estabelece a Segunda República (Luís Napoleão)	Aleksandr Pushkin, escritor russo (1799-1837) Victor Hugo, escritor francês (1802-1885) *Oliver Twist*, de Charles Dickens, 1838 *Vanity Fair*, de William Thackeray, 1847 *Manifesto Comunista*, de Karl Marx, 1848 Edgar Allan Poe, poeta americano (1809-1849)	Abertura do canal de Erie, 1825 Conclusão da primeira ferrovia (Inglaterra), 1825 McCormick inventa a segadora mecânica, 1831 Introdução do daguerreótipo, 1839 Morse aperfeiçoa o telégrafo, 1844
1850	Luís Napoleão intitula-se imperador, 1852 A visita de Perry põe fim ao isolamento do Japão, 1854 A Rússia abole a servidão, 1861 A Guerra Civil Americana põe fim à escravidão (1861-65) Guerra Franco-Prussiana, 1870-71 Disraeli, primeiro-ministro britânico, 1874-80	*Moby Dick*, de Hermann Melville, 1851 *Leaves of Grass*, de Walt Whitman, 1855 Charles Baudelaire, poeta francês (1821-1867) *Guerra e Paz*, de Lev Tolstói, 1864-69 *Crime e Castigo*, de Fyodor Dostoyevsky, 1867 *O Capital*, de Karl Marx, 1867-94	Darwin publica *A Origem das Espécies*, 1859 Bessemer patenteia o conversor basculante, que transforma ferro em aço, 1860 Pasteur desenvolve a teoria dos germes, 1864 Mendel publica as primeiras experiências em genética, 1865 Nobel inventa a dinamite, 1867 Primeira estrada transcontinental é concluída nos Estados Unidos, 1869 Abertura do canal de Suez, 1869
1875	Guerra Hispano-Americana, 1898; Estados Unidos adquirem as Filipinas, Guam, Porto Rico e anexam o Havaí	*Tom Sawyer*, de Mark Twain, 1876 Henrik Ibsen, dramaturgo norueguês (1828-1906) Emile Zola, romancista francês (1843-1906) Oscar Wilde, escritor irlandês (1854-1900) Henry James, romancista americano (1843-1916) G. B. Shaw, escritor inglês (1856-1950)	Bell patenteia o telefone, 1876 Edison inventa o fonógrafo, 1877; e a lâmpada elétrica, 1879 Primeiro motor de combustão interna a gasolina, 1885 Roentgen descobre o raio X, 1895 Marconi inventa o telégrafo sem fio, 1895 Edison inventa o cinema, 1896 Os Curie descobrem o rádio, 1898

ARQUITETURA	ESCULTURA	PINTURA	FOTOGRAFIA	
Horace Walpole, Strawberry Hill, Twickenham (*313*) Soufflot, Panteão, Paris (*304*)		Greuze, *A Noiva da Aldeia* (*307*) West, *A Morte do General Wolfe* (**310**)		1750
Jefferson, Monticello, Charlottesville (*305*) Langhans, Portão de Brandenburgo, Berlim (*306*)	Houdon, *Voltaire* (*312*)	Copley, *Watson e o Tubarão* (**311**) David, *A Morte de Sócrates* (**308**); *A Morte de Marat* (*309*) Gros, *Napoleão em Arcole* (*325*)		1775
	Canova, *Pauline Borghese como Vênus* (*317*)	Goya, *A Família de Carlos IV* (*320*) Géricault, *Oficial Montado da Guarda Imperial* (*326*) Ingres, *Odalisca* (**323**) Goya, *Três de Maio, 1808* (**321**); *Bobabilicon* (*322*) Friedrich, *O Oceano Polar* (**334**)		1800
Barry e Pugin, Parlamento, Londres (*314*) Labrouste, Biblioteca Ste.-Geneviève, Paris (*316*)	Rude, *La Marseillaise*, Arco do Triunfo, Paris (*318*)	Corot, *Papigno* (*336*) Delacroix, *A Grécia Agonizando nas Ruínas de Missolonghi* (**327**) Ingres, *Louis Bertin* (*324*) Constable, *Stoke-by-Nayland* (*332*) Delacroix, *Frédéric Chopin* (*328*) Turner, *O Navio Negreiro* (**333**) Bingham, *Negociantes de Peles no Missouri* (**335**) Bonheur, *Arando no Nivernais* (*331*) Courbet, *Os Quebradores de Pedra* (*337*)	Niépce, *Vista de sua Janela em Le Gras* (*459*)	1825
Garnier, Ópera, Paris, (*315*)	Carpeaux, *A Dança* (*319*)	Rossetti, *Ecce Ancilla Domini* (*365*) Millet, *O Semeador* (*330*) Daumier, *Vagão de Terceira Classe* (*329*) Manet, *O Almoço na Relva* (*338*); *O Tocador de Pífaro* (**340**) Homer, *O Sino da Manhã* (**350**) Monet, *O Rio* (*341*) Morisot, *A Irmã da Artista, Edma, e a Mãe* (*343*) Whistler, *A Mãe do Artista* (*348*); *A Queda do Foguete* (*349*)	Rejlander, *Os Dois Caminhos da Vida* (*464*) Nadar, *Sarah Bernhardt* (*460*) Gardner, *O Lar de um Rebelde Atirador de Elite, Gettysburg* (*462*) Cameron, *Retrato de Ellen Terry* (*465*) *O Canhão do Czar fora do Portão Spassky, Moscou* (*461*)	1850
Sullivan, Loja de Departamentos Carson Pirie Scott & Company, Chicago (*449*)	Rodin, *O Pensador* (*354*); *Balzac* (*355*)	Eakins, *A Clínica Gross* (*351*) Moreau, *A Aparição* (*363*) Renoir, *Le Moulin de la Galette* (**344**) Degas, *O Absinto* (*345*) Cézanne, *Fruteira, Copo e Maçãs* (*356*) Manet, *O Bar no Folies Bergères* (**342**) Redon, *A Edgar Poe* (*366*) Seurat, *Uma Tarde de Domingo na Grande Jatte* (**358**) Degas, *A Bacia* (*346*)	Käsebier, *O Cristal Mágico* (*466*) Muybridge, *Mulher Seminua em Movimento* (*468*) Riis, *Esconderijo de Bandidos* (*463*)	1875

	HISTÓRIA POLÍTICA	RELIGIÃO, LITERATURA	CIÊNCIA, TECNOLOGIA
1875 (cont.)			
1900	T. Roosevelt (1901-09) proclama a política da Porta Aberta; inauguração do Canal do Panamá, 1914 Agitação interna e reformas na Rússia, 1905 Revolução na China, proclamação da República, 1911 Primeira Guerra Mundial, 1914-18; os Estados Unidos entram na guerra em 1917 Revolução Bolchevique, 1917; Rússia assina um tratado de paz separado com a Alemanha, 1918 Gandhi luta pela independência da Índia, depois da Primeira Guerra Mundial Criação do Estado Livre da Irlanda, 1921 Os fascistas de Mussolini tomam o poder, 1922 A Turquia torna-se república, 1923	Marcel Proust, romancista francês (1871-1922) W. B. Yeats, poeta irlandês (1865-1939) André Gide, romancista francês (1869-1951) T. S. Eliot, poeta inglês (1888-1964) James Joyce, escritor irlandês (1882-1941) Eugene O'Neill, dramaturgo americano (1888-1953) D. H. Lawrence, romancista inglês (1885-1930)	Planck formula a teoria quântica, 1900 *A Interpretação dos Sonhos*, de Freud, 1900 Primeiras experiências de Pavlov sobre os reflexos condicionados, 1900 O primeiro vôo dos irmãos Wright em um avião a motor, 1903 Teoria da Relatividade, de Einstein, 1905 Ford inicia a fabricação de automóveis em linha de montagem, 1909 Primeiras emissões regulares de rádio, 1920
1925	Stalin inicia o Plano Qüinqüenal, 1928 Hitler toma o poder na Alemanha, 1933 Roosevelt proclama o *New Deal*, 1933 Mussolini conquista a Etiópia, 1936 Guerra Civil Espanhola, 1936-39; vitória de Franco Hitler anexa a Áustria, 1938 Segunda Guerra Mundial, 1939-45 Bomba atômica sobre Hiroshima, 1945 Carta das Nações Unidas, 1945 Independência de Israel, 1948 Vitória dos comunistas liderados por Mao na China, 1949	Sinclair Lewis, romancista americano (1885-1951) William Faulkner, romancista americano (1897-1962) Ernest Hemingway, escritor americano (1898-1961) Thomas Wolfe, romancista americano (1900-1938) Bertolt Brecht, dramaturgo alemão (1898-1956) André Malraux, escritor francês (1901-1976) Jean-Paul Sartre, filósofo francês (1905-1980) Albert Camus, romancista francês (1913-1960)	Primeiras emissões regulares de televisão nos Estados Unidos, 1928; na Inglaterra, 1936 A fissão atômica é demonstrada em laboratório, 1942 Descoberta da penicilina, 1943 Desenvolvimento da tecnologia do computador, 1944

ARQUITETURA	ESCULTURA	PINTURA		
		Van Gogh, *Auto-Retrato* (*360*); *Paisagem com Ciprestes, perto de Arles* (**359**) Gauguin, *O Cristo Amarelo* (**361**); *Oferendas de Gratidão* (*362*) Cassatt, *O Banho* (**353**) Toulouse-Lautrec, *No Moulin Rouge* (**367**) Beardsley, *Salomé* (**364**) Munch, *O Grito* (**368**) Tanner, *A Aula de Banjo* (*352*) Cézanne, *O Monte Santa Vitória visto da pedreira de Bibemus* (*357*)		**1875** (cont.)
Wright, Robie House, Chicago (*450, 451*)	Maillol, *Mulher Sentada (Méditerranée)* (*372*) Brancusi, *O Beijo* (*427*) Barlach, *Homem Desembainhando uma Espada* (*374*) Lehmbruck, *Jovem de Pé* (*373*) Boccioni, *Formas Singulares da Continuidade no Espaço* (*432*) Duchamp-Villon, *O Grande Cavalo* (*433*) Tatlin, Modelo para o *Monumento à Terceira Internacional* (*434*) Brancusi, *Ave no Espaço* (*431*) Imagem de um ancestral, da Nova Guiné (*9*) Máscara, dos Camarões (*10*) Máscara, da Nova Bretanha (*11*) Máscara esquimó, do Alasca (*12*)	Picasso, *O Velho Violonista* (*370*) Matisse, *A Alegria da Vida* (*375*) Picasso, *As Senhoritas d'Avignon* (*385*) Monet, *Nenúfares, Giverny* (*347*) Klimt, *O Beijo* (**369**) Matisse, *Harmonia em Vermelho* (**376**) Nolde, *A Última Ceia* (*379*) Picasso, *Ambroise Vollard* (*386*) Rousseau, *O Sonho* (**371**) Chagall, *Eu e Minha Aldeia* (*398*) Duchamp, *A Noiva* (*401*) Braque, *Le Courrier* (*387*) Kokoschka, *Auto-Retrato* (*380*) Boccioni, *Dinamismo de um Ciclista* (*391*) Kandinsky, *Esboço I para a "Composição VII"* (**382**) Malevich, *Quadrilátero Preto* (*395*) De Chirico, *Mistério e Melancolia de uma Rua* (*397*) Povova, *O Viajante* (*394*) Joseph Stella, *A Ponte de Brooklyn* (*392*) Rouault, *O Velho Palhaço* (*377*) Léger, *A Cidade* (*393*) Ernst, *1 Placa de Cobre,...* (*402*) Picasso, *Três Músicos* (*388*); *Mãe e Filho* (*389*) Klee, *A Máquina de Gorjear* (*399*) O'Keeffe, *Abstração em Negro* (*383*)	Steichen, *Rodin com suas Esculturas "Victor Hugo" e "O Pensador"* (*467*) Stieglitz, *A Terceira Classe do Navio* (*471*) Atget, *Lago Artificial em Versalhes* (*469*) Man Ray, *Raiografia (Rayograph)* (*479*)	**1900**
Gropius, Bauhaus, Dessau (*452*) Le Corbusier, Casa Savoye, Poissy-sur-Seine, (*453*)	Giacometti, *O Palácio às Quatro da Manhã* (*435*) Gonzales, *Cabeça* (*436*) Moore, *Duas Formas* (*428*); *Figura Reclinada* (*429*) Calder, *Armadilha de Lagosta e Cauda de Peixe* (*437*) Picasso, *Cabeça de Touro* (*2*) Hepworth, *Forma Oval* (*430*)	Picasso, *Três Bailarinos* (**390**) Soutine, *A Ave Morta* (*378*) Mondrian, *Composição com Vermelho, Azul e Amarelo* (**396**) Dali, *A Persistência da Memória* (*403*) Beckmann, *A Partida* (**381**) Miró, *Pintura* (**404**) Orozco, *Vítimas* (*384*) Klee, *Parque perto de Lu(cerna)* (**400**) Ernst, *Totem e Tabu* (*405*) Gorky, *O Fígado é a Crista do Galo* (*406*)	Sander, *Pasteleiro de Colônia* (*475*) Stieglitz, *Equivalente* (*472*) Weston, *Pimentão* (*473*) Heartfield, *Assim como na Idade Média, também no Terceiro Reich* (*478*) Cartier-Bresson, *México, 1934* (*470*) Bourke-White, *Barragem de Fort Peck, Montana* (*474*) Capa, *Morte de um Soldado Legalista* (*476*) Lange, *Mãe Migrante da Califórnia* (*477*)	**1925**

	HISTÓRIA POLÍTICA, RELIGIÃO	LITERATURA, CIÊNCIA, TECNOLOGIA	ARQUITETURA, ESCULTURA, PINTURA, FOTOGRAFIA
1950	Guerra da Coréia, 1950-53 O Supremo Tribunal dos Estados Unidos proíbe a segregação racial nas escolas públicas, 1954 Criação do Mercado Comum Europeu, 1957 Independência das colônias africanas após 1957	Samuel Beckett, escritor irlandês (n.1906) Eugene Ionesco, dramaturgo francês (n.1912) Jean Genet, dramaturgo francês (n.1910) Lawrence Durrell, romancista inglês (n.1912) Decifração do código genético, 1953 Explosão da primeira bomba de hidrogênio (fusão atômica), 1954 Lançamento do Sputnik, o primeiro satélite, 1957	Pollock, *Um* (*407*) Dubuffet, *Le Metafysix* (*410*) Le Corbusier, Notre-Dame-du-Haut, Ronchamp (*455, 456*) De Kooning, *Mulher II* (**409**) Goeritz, *Estrutura de Aço* (*438*) Rothko, *Terra e Verde* (**411**) Frank, *Santa Fé, Novo México* (*482*) Rauschenberg, *Odalisca* (*445*) Vasarely, *Vega* (*417*) Mies van der Rohe e Johnson, Edifício Seagram, Nova York (*454*) White, *Galho Ritual* (*480*) Johns, *Três Bandeiras* (**419**) Louis, *Véu Azul* (**413**) Krasner, *Celebração* (*408*)
1960	Assassinato de John F. Kennedy, 1963 Johnson inicia a intervenção maciça dos Estados Unidos no Vietnã, 1965 Assassinato de Martin Luther King, 1968 A Rússia invade a Tchecoslováquia, 1968	Primeiro vôo espacial tripulado, 1961 Chegada do homem à Lua, 1969	Lichtenstein, *Garota ao Piano* (*420*) Frankenthaler, *Calçada Azul* (*412*) Kelly, *Vermelho Azul Verde* (*415*) Segal, *Cinema* (*446*) David Smith, série *Cubi* (*441*) Nevelson, *Corda Preta* (*442*) Frank Stella, *Imperatriz da Índia* (**416**) Kosuth, *Uma e Três Cadeiras* (*425*) Bladen, *O X* (*439*) Oldenburg, *Bolsa de Gelo Gigante* (*444*)
1970	A Guerra Civil no Paquistão e a independência da República Popular de Bangladesh, 1972-73 Fim da Guerra do Vietnã, 1973 Nixon renuncia à presidência, 1974 Morte de Franco, 1975	Primeiro laboratório espacial (Skylab), 1973 As sondas Viking I e II aterrissam em Marte, 1976 A eleição do primeiro papa não-italiano desde Adriano VI em 1522 — Papa João Paulo II (da Polônia), 1976 A sonda espacial Voyager I percorre a órbita de Júpiter, 1979	Anuszkiewicz, *Entrada para o Verde* (**418**) Smithson, *Molhe em Espiral*, Grande Lago Salgado, Utah (*440*) Piano e Rogers, Centro da Cultura e Artes Nacionais Georges Pompidou, Paris (*457*) Chase-Riboud, *Confissões a Mim Mesma* (*443*) Eddy, *Sapatos Novos para H.* (**421**, *422*) Flack, *Rainha* (**423**) Grooms, *Ruckus Manhattan* (*447*) Williams, *Batman* (**414**)
1980	Socialização dos bancos franceses, 1981 Lech Walesa, o líder polonês da Solidariedade, ganha o prêmio Nobel da Paz, 1983	Início das viagens do ônibus espacial americano, 1981 Implante do primeiro coração artificial, 1982	De Andrea, *O Artista e seu Modelo* (*3*) Pfaff, *Dragões* (*448*) Leonard, *O Romantismo é Sempre Fatal* (*481*) Hockney, *Gregory Vendo a Neve Cair, Quioto, Fev. 1983* (*483*) Clemente, *Sem Título* (**424**) Rothenberg, *Mondrian* (*426*) Stirling, Nova Galeria Estadual, Stuttgart (*458*)

Glossário

Em cada verbete, as palavras definidas neste glossário estão em maiúsculas.

ABÓBADA. Telhado ou cobertura em forma de arco, feito de tijolo, pedra ou concreto. Ver ABÓBADA DE BERÇO, ABÓBADA DE ARESTAS, ABÓBADA DE NERVURAS.

ABÓBADA DE ARESTAS. Uma ABÓBADA formada pela intersecção, em ângulos retos, de duas ABÓBADAS DE BERÇO de altura e diâmetro iguais, de tal forma que as ARESTAS formem uma cruz em diagonal.

ABÓBADA DE BERÇO. ABÓBADA semicilíndrica.

ABÓBADA DE NERVURAS. ABÓBADA de alvenaria composta, cujas ARESTAS são caracterizadas por estrias salientes, de pedra.

ABSIDE. Grande nicho que dá para a NAVE CENTRAL de uma igreja, geralmente na extremidade oriental. Ver também BASÍLICA.

ABSTRATO. Que tem pouca ou nenhuma relação com a aparência dos objetos naturais; pertencente aos estilos de arte não figurativos do século XX.

AFRESCO. Técnica de pintura mural conhecida desde a Antigüidade; o PIGMENTO é misturado com água e aplicado sobre a argamassa ainda úmida da parede. O resultado é uma forma singularmente duradoura de decoração pictórica.

ÁGUA-FORTE. Como a GRAVURA, a água-forte é um processo de incisão. No entanto o desenho obtido, feito com um estilete sobre uma placa levemente coberta com cera ou resina, é o inverso do que foi feito na matriz. A placa passa por um banho de ácido nítrico; as linhas gravadas são produzidas, na placa, pela cobertura. Esta última é então removida, e as cópias são feitas da mesma forma que na GRAVURA.

ALTAR-MOR. Ver CAPELA-MOR.

ÂNFORA. Vaso grego de corpo oval, gargalo cilíndrico e duas asas curvas e unidas ao corpo na parte superior e no gargalo.

AQUARELA. Pigmentos diluídos em água em vez de óleo ou outros aglutinantes, ou uma pintura feita com aquarela, geralmente sobre papel.

ARCADA. Uma série de ARCOS e seus suportes.

ARCAICO. Estilo relativamente antigo, como a escultura grega dos séculos VII e VI a.C., ou qualquer estilo que adote as características de um período mais antigo.

ARCO. Elemento estrutural, geralmente semicircular, usado para servir de suporte a uma abertura; exige o suporte das paredes, PILARES ou COLUNAS e CONTRAFORTES nas laterais.

ARCOBOTANTE. Um ARCO que se projeta da parte superior do RESSALTO DO PILAR de uma igreja gótica, estende-se sobre o telhado da nave lateral e encontra-se com a parede da NAVE CENTRAL para receber o EMPUXO das ABÓBADAS da nave; transmite este impulso aos sólidos RESSALTOS DO PILAR.

ARESTA. Ângulo saliente formado pela intersecção de duas ABÓBADAS.

ARQUITRAVE. A principal viga horizontal e a parte mais baixa de um ENTABLAMENTO.

ASSEMBLAGE. Dois ou mais objetos "descobertos" por acaso, reunidos em forma de uma construção. Ver READY-MADE.

BASE. Remate inferior de uma COLUNA, parede, CÚPULA, etc.

BASÍLICA. No Período Romano, a palavra se refere à função do edifício — um grande local para reuniões — mais do que à sua forma, que pode variar de acordo com seu uso; como um edifício público oficial, a basílica romana tinha certas conotações religiosas. O termo foi adotado pelos cristãos primitivos para se referir a suas igrejas. Uma basílica cristã primitiva tinha uma planta oblonga, um teto plano de madeira, telhado em treliça e uma ABSIDE. A entrada ficava no lado mais baixo, e a ABSIDE se projetava do lado oposto, na extremidade mais distante do edifício.

BREVIÁRIO. Livro para as devoções individuais, com orações para as diferentes horas do dia; freqüentemente era ilustrado com sofisticadas iluminuras.

CÂMARA ESCURA. No original latino, *camera obscura*, o termo significa "quarto escuro". Uma sala ou caixa escura com uma pequena abertura ou lente em uma parede através da qual a luz entra para formar uma imagem invertida na parede oposta. O princípio era conhecido há muito tempo, mas só veio a ser utilizado como técnica auxiliar na pintura no século XVI.

CANELURAS. Sulcos verticais na superfície do FUSTE de uma COLUNA; ver COLUNA DÓRICA, COLUNA JÔNICA.

CAPELA. Compartimento de uma igreja que contém um altar dedicado a um santo.

CAPELA-MOR. Numa igreja, o espaço reservado ao clero e ao ALTAR-MOR, separado da NAVE por degraus e, ocasionalmente, por um biombo.

CAPITEL. Membro de coroamento de uma COLUNA, PILAR ou PILASTRA, no qual se assenta o elemento mais baixo do ENTABLAMENTO. Ver COLUNA CORÍNTIA, COLUNA DÓRICA, COLUNA JÔNICA.

CARTÃO. ESBOÇO ou DESENHO preliminar, feito para ser transferido para uma parede, painel ou tela, servindo de modelo para o acabamento de uma pintura.

COLAGEM. Composição feita com materiais recortados e colados, tais como jornais, papel de parede, etc., para formar uma obra de arte ou parte desta; pode ser combinada com pintura, desenho ou objetos tridimensionais.

COLUNA. Suporte arquitetônico vertical, que consiste geralmente de uma BASE, um FUSTE arredondado e um CAPITEL.

COLUNA CORÍNTIA. Surgida primeiro na Grécia do século V, aparentemente como variação da COLUNA JÔNICA. São diferenciadas pelo CAPITEL: o capitel coríntio tem a forma de um sino invertido, decorado com folhas de acanto, caulículos e volutas. A ORDEM Coríntia foi amplamente usada pelos romanos.

COLUNA DÓRICA. A coluna dórica ergue-se sem uma base, assentando-se diretamente sobre a parte superior da plataforma em degraus de um templo. Seu FUSTE tem CANELURAS rasas.

COLUNA EMBUTIDA. Uma COLUNA que faz parte de uma parede, sendo um tanto saliente em relação a ela. Tal coluna muitas vezes não tem nenhuma função estrutural.

COLUNA E VIGA. Sistema ou unidade de construção que consiste exclusivamente de elementos verticais e horizontais.

COLUNA JÔNICA. A coluna jônica se assenta sobre uma BASE moldada. O FUSTE normalmente tem CANELURAS com estrias mais profundas do que as caneluras DÓRICAS. O CAPITEL jônico é identificado por seu par de ornamentos espirais, semelhantes a rolos.

COLUNATA. Uma série de COLUNAS dispostas a intervalos regulares.

COMPOSIÇÃO. Organização da FORMA, COR, LINHA, etc., em uma determinada obra de arte.

CONTRAFORTE. Suporte de alvenaria que equilibra o EMPUXO exercido por um ARCO ou ABÓBADA. Ver ARCOBOTANTE.

CONTRAPOSTO (*contrapposto*). Disposição das partes do corpo de tal modo que a perna que mantém o peso, ou a perna em tensão, se distinga da perna elevada, ou livre, resultando numa mudança de eixo entre os quadris e os ombros. Usado pelos escultores gregos como forma de mostrar movimento em uma figura.

COR. Escolha e tratamento dos matizes em uma pintura.

CORNIJA. Elemento arquitetônico de coroamento em ressalto, especialmente a parte superior de um ENTABLAMENTO.

CLÁSSICO. Termo que geralmente se refere à arte dos gregos e romanos.

CLERESTÓRIO. Série de janelas numa parede que se eleva acima do telhado contíguo.

CRUZEIRO. Numa igreja cruciforme, a área onde a NAVE e o TRANSEPTO unem-se.

CÚPULA. Teto ou telhado arredondado e abaulado.

DAGUERREÓTIPO. Originalmente, uma fotografia sobre uma chapa de cobre coberta por uma placa de prata que havia sido tratada com vapores de iodo para formar iodeto de prata em sua superfície, e que, após a exposição, era revelada com vapores de mercúrio. O processo, inventado por L. J. M. Daguerre e tornado público em 1839, foi modificado e acelerado à medida que a fama dos daguerreótipos espalhava-se pelo mundo todo.

DEAMBULATÓRIO. Passagem, especialmente ao redor da CAPELA-MOR. O deambulatório também pode ficar fora da igreja.

DESENHO. Um ESBOÇO, traçado ou representação através de LINHAS. Os desenhos são geralmente feitos sobre papel com caneta, lápis, carvão, pastel, giz, etc.

DOMO. Grande CÚPULA apoiada por um TAMBOR circular ou por uma BASE quadrada.

EMPUXO. Pressão para baixo e para fora, exercida por um ARCO ou ABÓBADA, e que exige um CONTRAFORTE.

ENCÁUSTICA. Técnica de pintura em cores misturadas com cera e aplicadas com pincel, geralmente enquanto a mistura ainda está quente. A TÉCNICA era empregada na Antigüidade e no Período Cristão Primitivo e tem sido retomada por alguns pintores modernos.

ENTABLAMENTO. Parte superior de uma ORDEM arquitetônica.

ESBOÇO. Delineação inicial de um DESENHO, que representa as principais características de uma composição; freqüentemente usado como estudo preliminar.

ESCALA. Em geral, o tamanho relativo de qualquer objeto numa obra de arte; o termo é freqüentemente usado em relação à escala humana normal.

ESCORÇO. Método de representar objetos como se fossem vistos de um ângulo e recuassem ou se projetassem no espaço; não em vista frontal ou de perfil.

ESCULTURA. Criação de uma forma tridimensional, geralmente de material sólido. Tradicionalmente, duas técnicas básicas têm sido usadas: o entalhe num material duro, e a MODELAÇÃO em material mole, como argila, cera, etc. Para tipos de escultura, ver INDEPENDENTE e RELEVO.

EVANGELHOS, EVANGELIÁRIO. Contêm os quatro Evangelhos do Novo Testamento, onde se narra a vida de Cristo; são atribuídos aos evangelistas Mateus, Marcos, Lucas e João. São, em geral, ilustrados de forma elaborada.

FACHADA. A frente de um edifício.

FIGURAS EM PRETO. Tipo de pintura grega em vaso, praticada nos séculos VII e VI a.C., na qual o desenho era geralmente pintado de preto sobre um fundo de cor mais clara, geralmente argila natural.

FIGURATIVO. Em oposição a ABSTRATO, significa a representação de um objeto numa forma reconhecível.

FIGURAS EM VERMELHO. Tipo de vaso grego no qual o desenho foi esboçado em preto e o fundo pintado da mesma cor, deixando as figuras com a cor avermelhada que a argila adquire após o cozimento. Esse estilo substituiu a cerâmica em FIGURAS EM PRETO próximo ao final do século VI a.C.

FORMA. O formato ou aparência externa de uma representação, sem levar em consideração sua cor ou material.

FOTOGRAMA. Fotografia semelhante a uma sombra feita pela colocação de objetos opacos, translúcidos ou transparentes entre um papel sensível à luz e uma fonte luminosa, e pela revelação da imagem fotográfica latente.

FOTOMONTAGEM. Fotografia na qual os negativos inteiros, ou em parte, são combinados para formar uma nova imagem. Técnica muito utilizada pelos dadaístas na década de 1920.

FRISO. Na arquitetura CLÁSSICA, um elemento arquitetônico que se assenta na ARQUITRAVE, ficando imediatamente abaixo da CORNIJA; também, qualquer faixa horizontal decorada com peças modeladas, esculturas em relevo ou pinturas.

FRONTÃO. A parte triangular de uma parede, cercada pelas linhas de um telhado inclinado. Ver FRONTISPÍCIO.

FRONTISPÍCIO. Em arquitetura CLÁSSICA, a parte triangular da parede de frente ou de fundo, que se eleva sobre o ENTABLAMENTO. Os frontispícios nas duas extremidades de um templo geralmente continham ESCULTURAS, tanto em alto-RELEVO quanto INDEPENDENTES.

FUNDIÇÃO. Um método de reproduzir um objeto ou RELEVO tridimensional. A fundição do bronze ou outro metal é muitas vezes a etapa final na criação de uma ESCULTURA; a moldagem em gesso é uma forma conveniente e barata de fazer uma cópia de um original. Ver ESCULTURA.

FUSTE. Forma cilíndrica; em arquitetura, a parte de uma COLUNA ou PILAR entre a BASE e o CAPITEL. Também, um espaço vertical fechado.

GALERIA. Passagem coberta por um teto. Ver DEAMBULATÓRIO e COLUNATA.

GRAVURA. Desenho gravado pelo inverso em uma chapa de cobre; esta é coberta com tinta de impressão, que permanece nas linhas sulcadas quando se limpa a placa. O papel úmido é colocado sobre a placa, e ambos são postos numa prensa; o papel absorve a tinta e produz uma cópia do original.

HIERÓGLIFOS. Caracteres e escrita pictográfica usada pelos antigos egípcios.

ÍCONE. Pintura em painel com imagens de Cristo, da Virgem ou dos santos; considerados sagrados pelos cristãos orientais.

ILUMINURA. Termo geralmente empregado para designar as pinturas dos manuscritos. Os manuscritos com iluminuras podem conter páginas ornamentais separadas, ilustrações às margens, ornamentos no interior do texto, MINIATURAS completas ou qualquer combinação destas.

ILUSIONISMO, ILUSIONISTA. O esforço de um artista para representar o mundo visual, conferindo-lhe uma realidade ilusória.

ILUSTRAÇÃO. A representação de uma idéia, cena ou texto através de meios artísticos.

INDEPENDENTE. O termo serve para designar uma escultura que não faz parte de uma parede, estando, portanto, em total tridimensionalidade; não diretamente ligada à arquitetura, nem esculpida em RELEVO.

INTERCOLÚNIOS. Compartimentos em que um edifício pode ser subdividido, geralmente formados pelo espaço entre suportes arquitetônicos consecutivos.

JAMBA. Cada um dos lados de um vão de porta ou janela.

KORÉ. Estátua grega ARCAICA de uma jovem com manto drapejado.

KOUROS. Estátua grega ARCAICA de um jovem nu, em pé.

LINHA. Marca deixada por um instrumento móvel, como uma caneta ou um lápis; com mais freqüência, um ESBOÇO, contorno ou silhueta.

MASSA. O espaço de COR que define uma FORMA pintada; o volume tridimensional de uma forma arquitetônica ou esculpida.

MÉTOPA. Painel oblongo entre os TRIGLIFOS no ENTABLAMENTO da ORDEM DÓRICA.

MINIATURA. Pintura ou desenho num manuscrito decorado com ILUMINURAS; também um retrato muito pequeno, às vezes pintado sobre marfim.

MODELAÇÃO (Ver ESCULTURA). Na pintura ou DESENHO, o meio pelo qual a tridimensionalidade de uma forma é sugerida numa superfície bidimensional, geralmente através de variações de COR e do jogo de tons claros e escuros.

MONUMENTAL. Termo freqüentemente usado para descrever obras cujo tamanho é maior do que o natural; também usado para descrever obras que dão a impressão de serem grandes, não importando quais sejam suas reais dimensões.

MOSAICO. Desenho formado pelo encaixe de pequenos pedaços de pedra ou vidro coloridos sobre cimento. Na Antigüidade, os grandes mosaicos eram usados principalmente nos assoalhos; a partir do Período Cristão Primitivo, a decoração com mosaicos passou a ser usada cada vez mais em paredes e superfícies abobadadas.

MOTIVO. Característica distintiva e recorrente do tema, forma ou figura em uma obra de arte.

MURAL. Pintura sobre parede. Ver AFRESCO.

NATUREZA-MORTA. Pintura ou DESENHO de uma disposição de objetos inanimados.

NAVE CENTRAL. Corredor central de uma BASÍLICA, em oposição às naves laterais; parte da igreja entre a entrada principal e a CAPELA-MOR.

NERVURA. Em uma ABÓBADA, ARCO ou elemento saliente em forma de arco.

ORDEM. Em arquitetura, um sistema CLÁSSICO de proporção e partes inter-relacionadas. Incluem uma COLUNA, geralmente com BASE, FUSTE e CAPITEL, e um ENTABLAMENTO com ARQUITRAVE, FRISO e CORNIJA.

PASTEL. PIGMENTOS pulverizados e misturados com goma em forma de bastões para desenhar; também uma pintura ou ESBOÇO feito com esse tipo de lápis.

PERISTILO. COLUNATA (ou ARCADA) ao redor de um edifício ou pátio aberto.

PERSPECTIVA. Ver PERSPECTIVA ATMOSFÉRICA, PERSPECTIVA LINEAR.

PERSPECTIVA ATMOSFÉRICA. Modo de representação da distância ou profundidade em uma pintura, através da modificação do tom dos objetos que estão distantes do plano do quadro, especialmente pela redução gradual do contraste entre os claros e escuros.

PERSPECTIVA LINEAR. Sistema matemático para representar objetos tridimensionais e o espaço numa superfície bidimensional. Todos os objetos são representados como se vistos a partir de um único ponto de vista.

PIETÀ. Em pintura ou ESCULTURA, representação da Virgem Maria com Cristo em seus braços, lamentando a Sua morte.

PIGMENTO. Substâncias secas e pulverizadas que, quando misturadas com um líquido ou aglutinante adequados, dão cor à tinta. Ver ENCÁUSTICA, AFRESCO, PINTURA A ÓLEO, TÊMPERA, AQUARELA.

PILAR. Elemento arquitetônico vertical, geralmente de forma retangular; se usado com uma ORDEM, tem muitas vezes um CAPITEL e uma BASE com o mesmo desenho.

PILAR COMPOSTO. Um PILAR em que há, associados, FUSTES, COLUNAS e PILASTRAS.

PILASTRA. Elemento vertical plano, que contém um CAPITEL e uma BASE, embutido a uma parede da qual se projeta. Tem uma função mais decorativa que estrutural.

PILONE. Na arquitetura egípcia, a entrada colocada entre duas amplas torres oblongas, com lados inclinados.

PINTURA A ÓLEO. Embora conhecida pelos romanos, só passou a ser usada sistematicamente no século XV. Na técnica de pintura a óleo dos primeiros pintores flamengos, os PIGMENTOS eram misturados com óleos sicativos e fundidos com resinas, enquanto ainda quentes; a mistura era então diluída em outros óleos.

PLANTA. Representação esquemática de uma estrutura tridimensional, como um edifício ou monumento, num plano bidimensional. Uma PLANTA HORIZONTAL mostra o formato do esboço de um determinado edifício ao nível do solo, bem como a localização de suas várias partes internas.

PLANTA HORIZONTAL. Ver PLANTA.

PORTAL. Porta imponente e com ornamentos sofisticados, nas igrejas góticas e românicas.

PROPORÇÃO, PROPORÇÕES. A relação entre o tamanho de qualquer parte de uma figura ou objeto em relação ao tamanho do todo. Para a arquitetura, ver ORDEM.

READY-MADE. Objeto manufaturado, exibido como sendo esteticamente agradável. Quando dois ou mais objetos "encontrados" por acaso são colocados juntos como uma construção, a peça é denominada ASSEMBLAGE.

RELEVO. Formas de ESCULTURA que se projetam do fundo, ao qual permanecem unidas. O relevo pode ser esculpido ou modelado com as saliências em menor altura, para produzir um baixo-relevo, ou destacar-se bastante do fundo, para produzir o alto-relevo; em altos-relevos muito salientes, as partes podem estar totalmente separadas do fundo.

RESSALTO DO PILAR. Na arquitetura românica e gótica, PILAR externo que serve de CONTRAFORTE ao EMPUXO das ABÓBADAS internas.

RITMO. Repetição regular de uma forma específica; também, a sugestão de movimento através de formas recorrentes.

SARCÓFAGO. Esquife feito de pedra, mármore, TERRACOTA (menos freqüentemente de metal). Os sarcófagos são muitas vezes decorados com pinturas ou RELEVOS.

TAMBOR. Uma das várias seções que compõem o FUSTE de uma COLUNA; também uma parede cilíndrica que serve de apoio a um DOMO.

TÉCNICA. Material com que o artista trabalha, como o mármore, TINTA A ÓLEO, TERRACOTA, AQUARELA, etc.

TÉCNICAS DE PINTURA. Ver ENCÁUSTICA, AFRESCO, PINTURA A ÓLEO, TÊMPERA, AQUARELA.

TÊMPERA. Processo de pintura em que o PIGMENTO é misturado com uma emulsão de gema de ovo e água, ou ovo e óleo. A têmpera, técnica básica dos pintores medievais e do Pré-Renascimento, seca rapidamente, permitindo a aplicação quase imediata da camada de tinta seguinte.

TERRACOTA. Argila, modelada ou moldada e cozida em forno até ficar bem dura. Usada em arquitetura para as partes funcionais e decorativas, bem como em cerâmica e ESCULTURA. A terracota pode ter sua superfície pintada ou esmaltada.

TÍMPANO. Espaço acima da viga e cercado pelo ARCO de um PORTAL ou porta medieval; o tímpano de uma igreja geralmente contém esculturas em RELEVO.

TRANSEPTO. Numa igreja cruciforme, braço que forma um ângulo reto com a NAVE CENTRAL, geralmente situado entre esta e a CAPELA-MOR ou ABSIDE.

TRIGLIFO. Bloco vertical com sulcos em forma de V, situados entre as MÉTOPAS no ENTABLAMENTO da ORDEM DÓRICA.

VELINO. Pele de bezerro fina e alvejada, um tipo de pergaminho sobre o qual se imprime ou se escreve manuscritos.

VITRAL. Técnica de preencher as aberturas e uma obra arquitetônica com vidro colorido por óxidos metálicos fundidos; pedaços desse vidro são unidos, num desenho, por meio de filetes de chumbo.

XILOGRAVURA. Processo de impressão no qual uma inscrição ou DESENHO são esculpidos em RELEVO sobre a superfície de um bloco de madeira; as áreas que devem ser impressas são escavadas.

ZIGURATE. Plataforma elevada cuja altura varia de vários metros até o tamanho de uma montanha artificial; construída pelos sumérios para servir de suporte a seus santuários.

Bibliografia complementar

Introdução

Arnheim, Rudolf, *Art and Visual Perception*, 2ª ed., University of California Press, Berkeley, 1974

Elsen, Albert E., *Purposes of Art*, 3ª ed., Holt, Rinehart and Winston, Nova York, 1972

Goldwater, Robert e Treves, Marco, *Artists on Art*, 3ª ed., Pantheon Books, Nova York, 1974

Gombrich, Ernst H., *Art and Illusion*, 4ª ed., Pantheon Books, Nova York, 1972

Lommel, Andreas, *Shamanism, The Beginnings of Art*, McGraw-Hill, Nova York, 1967

Panofsky, Erwin, *Meaning in the Visual Arts*, Doubleday, Garden City, 1955; reed., Overlook Press, Woodstock, 1974

Read, Herbert E., *Art and Society*, 2ª ed., Pantheon Books, Nova York, 1950

Rosenberg, Harold, *The Anxious Object: Art Today and Its Audience*, 2ª ed., Horizon, Nova York, 1966

PRIMEIRA PARTE — COMO A ARTE COMEÇOU

A arte mágica dos homens das cavernas e dos povos primitivos

Bascom, William R., *African Art in Cultural Perspective*, Norton, Nova York, 1973

Boas, Franz, *Primitive Art*, nova ed., Dover, Nova York, 1955

Leroi-Gourhan, André, *Treasures of Prehistoric Art*, Abrams, Nova York, 1967

Leuzinger, Elsy, *The Art of Black Africa*, Rizzoli, Nova York, 1979

Trachtenberg, Marvin e Hyman, Isabelle, *Architecture: From Prehistory to Post-Modernism*, Abrams, Nova York, 1985

Wingert, Paul S., *Primitive Art: Its Traditions and Styles*, Oxford University Press, Nova York, 1962

Arte para os mortos — Egito

Groenewegen-Frankfort, Henriette A. e Ashmole, Bernard, *Art of the Ancient World*, Abrams, Nova York, 1975

Lange, Kurt e Hirmer, Max, *Egypt: Architecture, Sculpture, Painting in Three Thousand Years*, 4ª ed., Phaidon, Londres, 1968

Panofsky, Erwin, *Tomb Sculpture: Its Aspects from Ancient Egypt to Bernini*, Abrams, Nova York, 1969

Smith, William S. e Simpson, William K., *The Art and Architecture of Ancient Egypt*, ed. rev. e ampliada, Pelican History of Art, Penguin Books, Nova York, 1981

Woldering, Irmgard, *The Art of Egypt*, Greystone, Nova York, 1963

Wolf, Walther, *The Origins of Western Art: Egypt, Mesopotamia, the Aegean*, Universe Books, Nova York, 1971

Templos, palácios e cidadelas — o antigo Oriente Próximo e o Egeu

Akurgal, Ekrem, *Art of the Hittites*, Abrams, Nova York, 1962

Demargne, Pierre, *Aegean Art: The Origins of Greek Art*, tr. de Stuart Gilbert e James Emmons, Golden Press, Nova York, 1964

Frankfort, Henri, *The Art and Architecture of the Ancient Orient*, 4ª ed. rev., com bibliografia adicional, Pelican History of Art, Penguin Books, Baltimore, 1969

Hood, Sinclair, *The Minoans: The Story of Bronze Age Crete*, Praeger, Nova York, 1971

Lloyd, Seton, *The Archaeology of Mesopotamia: From the Old Stone Age to the Persian Conquest*, Thames and Hudson, Londres, 1978

Marinatos, Spyridon N. e Hirmer, Max, *Crete and Mycenae*, Abrams, Nova York, 1960

Mylonas, George E., *Mycenae and the Mycenaean Age*, Princeton University Press, 1966

Renfrew, Colin, *The Emergence of Civilization: The Cyclades and the Aegean in the Third Millennium B.C.*, Methuen, Londres, 1972

Strommenger, Eva e Hirmer, Max, *5.000 Years of the Art of Mesopotamia*, tr. de Christina Haglund, Abrams, Nova York, 1964

Arte grega

Beazley, John D. e Ashmole, Bernard, *Greek Sculpture and Painting to the End of the Hellenistic Period*, Cambridge University Press, Londres, 1966

Boardman, John, *Greek Art*, ed. rev., Praeger, Nova York, 1973

Brilliant, Richard, *Arts of the Ancient Greeks*, McGraw-Hill, Nova York, 1973

Carpenter, Rhys, *Greek Sculpture*, University of Chicago Press, 1971

Cook, Robert M., *Greek Art: Its Development, Character and Influence*, Farrar, Straus and Giroux, Nova York, 1973

Havelock, Christine M., *Hellenistic Art*, Nova York Graphic Society, Greenwich, 1970

Lullies, Reinhard e Hirmer, Max, *Greek Sculpture*, Abrams, Nova York, 1960

Pollitt, Jerry J., *The Art of Greece: Sources and Documents*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, 1965

Richter, Gisela M. A., *A Handbook of Greek Art*, 6ª ed., reprojetada, Phaidon, Londres, 1969

—, *The Sculpture and Sculptors of the Greeks*, 4ª ed. rev., Yale University Press, New Haven, 1970

Robertson, Martin, *Greek Painting*, Skira, Genebra, 1959

—, *History of Greek Art*, 2 vols., Cambridge University Press, 1975

Arte etrusca

Brendel, Otto J., *Etruscan Art*, Pelican History of Art, Penguin Books, Harmondsworth, Nova York, 1978

Pallottino, Massimo, *Etruscan Painting*, Skira, Genebra, 1952

Richardson, Emeline, *The Etruscans: Their Art and Civilization*, University of Chicago Press, 1964

Arte romana

Andreae, Bernard, *The Art of Rome*, Abrams, Nova York, 1978

Brilliant, Richard, *Roman Art: From the Republic to Constantine*, Phaidon/Dutton, Nova York, 1974

Hanfmann, George M. A., *Roman Art*, New York Graphic Society, Greenwich, 1964

L'Orange, Hans P., *Art Forms and Civic Life in the Late Roman Empire*, Princeton University Press, 1965

Maiuri, Amedeo, *Roman Painting*, Skira, Genebra, 1953

Pollitt, Jerry J., *The Art of Rome and Late Antiquity: Sources and Documents*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, 1966

Ward-Perkins, John B., *Roman Imperial Architecture*, Pelican History of Art, Penguin Books, Harmondsworth, Nova York, 1981

Wheeler, Robert Eric Mortimer, *Roman Art and Architecture*, Praeger, Nova York, 1964

SEGUNDA PARTE — A IDADE MÉDIA

Arte cristã primitiva e arte bizantina

Beckwith, John, *Early Christian and Byzantine Art*, 2ª ed. integrada, Pelican History of Art, Penguin Books, Harmondsworth, Nova York, 1979

Demus, Otto, *Byzantine Art and the West*, New York University Press, 1970

Grabar, André, *The Beginnings of Christian Art, 200-395*, tr. de Stuart Gilbert e James Emmons, Thames and Hudson, Londres, 1967

——, *Byzantium: Byzantine Art in the Middle Ages*, tr. de Betty Forster, Methuen, Londres, 1969

Krautheimer, Richard, *Early Christian and Byzantine Architecture*, Pelican History of Art, Penguin Books, Baltimore, 1965

Mango, Cyril, *The Art of the Byzantine Empire, 312-1453: Sources and Documents*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, 1972

Morey, Charles Rufus, *Early Christian Art*, 2ª ed., Princeton University Press, 1953

Rice, David Talbot, *Art of the Byzantine Era*, Praeger, Nova York, 1966

Runciman, Steven, *Byzantine*, Style and Civilization, Penguin Books, Harmondsworth, Baltimore, 1975

Zarnecki, George, *Art of the Medieval World*, Abrams, Nova York, 1976

A Baixa Idade Média no Ocidente

Conant, Kenneth J., *Carolingian and Romanesque Architecture, 800-1200*, nova ed., Pelican History of Art, Penguin Books, Norwich, 1974

Davis-Weyer, Caecilia, *Early Medieval Art: 300-1150: Sources and Documents*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, 1971

Grabar, André e Nordenfalk, Carl, *Early Medieval Painting*, Skira, Genebra, 1957

Martindale, Andrew, *The Rise of the Artist in the Middle Ages and Early Renaissance*, McGraw-Hill, Nova York, 1972

Pevsner, Nikolaus, *An Outline of European Architecture*, 6ª ed., Penguin Books, Baltimore, 1960

Saalman, Howard, *Medieval Architecture*, Braziller, Nova York, 1962

Arte românica

Demus, Otto, *Romanesque Mural Painting*, Abrams, Nova York, 1971

Focillon, Henri, *The Art of the West in the Middle Ages*, ed. de Jean Bony, tr. de Donald King, 2 vols., Phaidon, Nova York, 1963

Stoddard, Whitney S., *Art and Architecture in Medieval France*, Harper and Row, Nova York, 1972

Swarzenski, Hanns, *Monuments of Romanesque Art: The Art of Church Treasures in North-Western Europe*, 2ª ed., University of Chicago Press, 1967

Zarnecki, George, *Romanesque Art*, Universe History of Art, Universe Books, Nova York, 1971

Cidades, catedrais e arte gótica

Branner, Robert, *Chartres Cathedral*, Norton, Nova York, 1969

Cole, Bruce, *Giotto and Florentine Painting, 1280-1375*, Harper and Row, Nova York, 1976

Deuchler, Florens, *Gothic Art*, Universe Books, Nova York, 1973

Evans, Joan, *Art in Medieval France*, Oxford University Press, Nova York, 1952

Frisch, Teresa G., *Gothic Art: 1140-1450: Sources and Documents*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, 1971

Holt, Elizabeth Gilmore (org.), *A Documentary History of Art*, vol. 1, *The Middle Ages and the Renaissance*, 2ª ed., Doubleday, Garden City, 1957

Mâle, Emile, *The Gothic Image: Religious Art in France of the Thirteenth Century*, tr. de Dora Nussey, Harper, Nova York, 1958

Meiss, Millard, *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, Princeton University Press, 1951

Panofsky, Erwin, *Gothic Architecture and Scholasticism*, Archabbey Press, Latrobe, Pennsylvania, 1951

Pope-Hennessy, John W., *Italian Gothic Sculpture*, 2ª ed., Phaidon, Nova York, 1970

Sauerländer, Willibald, *Gothic Sculpture in France*, Abrams, Nova York, 1973

Simson, Otto G. von, *The Gothic Cathedral: Origins of Gothic Architecture and the Medieval Concept of Order*, 2ª ed., Princeton University Press, 1974

TERCEIRA PARTE — O RENASCIMENTO

A pintura do Gótico Tardio ao norte dos Alpes

Châtelet, Albert, *Early Dutch Painting*, Rizzoli, Nova York, 1981

Cuttler, Charles D., *Northern Painting: From Pucelle to Bruegel*, Holt, Rinehart and Winston, Nova York, 1968

Friedländer, Max J., *From Van Eyck to Bruegel: Early Netherlandisch Painting*, Phaidon, Nova York, 1969

Hind, Arthur M., *History of Engraving and Etching*, 3ª ed. rev., Houghton, Mifflin, Boston, 1923

——, *An Introduction to a History of Woodcut*, 2 vols., Houghton, Mifflin, Boston, 1935

Ivins, William M., Jr., *How Prints Look*, Metropolitan Museum of Art, Nova York, 1943

Meiss, Millard, *French Painting in the Time of Jean de Berry: The Limbourgs and Their Contemporaries*, 2 vols., Braziller, Nova York, 1974

Panofsky, Erwin, *Early Netherlandish Painting*, 2 vols., Harvard University Press, Cambridge, 1958

Snyder, James, *Northern Renaissance Art*, Abrams, Nova York, 1985

O Pré-Renascimento na Itália

Baxandall, Michael, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*, Clarendon Press, Oxford, 1972

Beck, James, *Italian Renaissance Painting*, Harper and Row, Nova York, 1981

Berenson, Bernard, *Italian Painters of the Renaissance*, ed. rev., Phaidon, Londres, 1967

Borsook, Eve, *The Mural Painters of Tuscany*, Phaidon, Londres, 1960

Gilbert, Creighton, *History of Renaissance Art Throughout Europe: Painting, Sculpture, Architecture*, Abrams, Nova York, 1973

Gombrich, Ernst H., *Norm and Form: Studies in the Art of the Renaissance*, Phaidon, Londres, 1966

Hartt, Frederick, *History of Italian Renaissance Art*, 2ª ed., Abrams, Nova York, 1980

Panofsky, Erwin, *Renaissance and Renascences in Western Art*, Humanities Press, Nova York, 1970

Pope-Hennessey, John, *Italian Renaissance Sculpture*, Phaidon, Nova York, 1971

Turner, Almon R., *The Vision of Landscape in Renaissance Italy*, Princeton University Press, 1966

O Alto Renascimento na Itália

Freedberg, Sydney J., *Painting in Italy, 1500-1600*, ed. rev., Pelican History of Art, Penguin Books, Harmondsworth, Baltimore, 1975

——, *Painting of the High Renaissance in Rome and Florence*, 2 vols., Harvard University Press, Cambridge, 1961

Klein, Robert e Zerner, Henri, *Italian Art, 1500-1600: Sources and Documents*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, 1966

Levey, Michael, *High Renaissance*, Style and Civilization, Penguin Books, Baltimore, 1975

Wittkower, Rudolf, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, Random House, Nova York, 1965

Wölfflin, Heinrich, *Classic Art: An Introduction to the Italian Renaissance*, 3ª ed., Phaidon, Nova York, 1968

Maneirismo e outras tendências

Friedlaender, Walter F., *Mannerism and Anti-Mannerism in Italian Painting*, Columbia University Press, Nova York, 1957

Shearman, John K. G., *Mannerism*, Style and Civilization, Penguin Books, Baltimore, 1967

O Renascimento no Norte

Benesch, Otto, *The Art of the Renaissance in Northern Europe*, ed. rev., Phaidon, Londres, 1965

——, *German Painting from Dürer to Holbein*, tr. de H. S. B. Harrison, Skira, Genebra, 1966

Blunt, Anthony, *Art and Architecture in France, 1500-1700*, 4ª ed. Pelican History of Art, Penguin Books, Harmondsworth, Nova York, 1981

Leymarie, Jean, *Dutch Painting*, tr. de Stuart Gilbert, Skira, Genebra, 1956

Panofsky, Erwin, *The Life and Art of Albrecht Dürer*, 4ª ed., Princeton University Press, 1955

Stechow, Wolfgang, *Northern Renaissance Art, 1400-1600: Sources and Documents*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, 1966

Waterhouse, Ellis K., *Painting in Britain, 1530-1790*, 4ª ed., Pelican History of Art, Penguin Books, Baltimore, 1978

O Barroco na Itália, Flandres e Espanha

Enggass, Robert e Brown, Jonathan, *Italy and Spain, 1600-1750: Sources and Documents*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, 1970

Freedberg, S. J., *Circa 1600: A Revolution of Style in Italian Painting*, Harvard University Press, Cambridge, 1983

Friedlaender, Walter F., *Caravaggio Studies*, Princeton University Press, 1955

Gerson, Horst e Ter Kuile, E. H., *Art and Architecture in Belgium, 1600-1800*, Pelican History of Art, Penguin Books, Baltimore, 1978

Held, Julius e Posner, Donald, *Seventeenth and Eighteenth Century: Baroque Painting, Sculpture, Architecture*, Abrams, Nova York, 1971

Waterhouse, Ellis K., *Italian Baroque Painting*, 2ª ed., Phaidon, Nova York, 1969

Wittkower, Rudolf, *Art and Architecture in Italy, 1600-1750*, 3ª ed. rev., com bibliografia corrigida e ampliada, Pelican History of Art, Penguin Books, Harmondsworth, Nova York, 1980

——, *Gian Lorenzo Bernini: The Sculptor of the Roman Baroque*, 3ª ed. rev., Cornell University Press, Ithaca, 1981

Wölfflin, Heinrich, *Principles of Art History*, tr. de Mary D. Hottinger, Holt, Nova York, 1932

A Idade de Ouro da pintura holandesa

Haak, Bob, *The Golden Age: Dutch Painters of the Seventeenth Century*, Abrams, Nova York, 1984

Rosenberg, Jakob, *Rembrandt, Life and Work*, ed. rev., Cornell University Press, Ithaca, 1980

——, Slive, Seymour e Ter Kuile, E. H., *Dutch Art and Architecture, 1600-1800*, 3ª ed. (2ª integrada), Pelican History of Art, Penguin Books, Harmondsworth, Nova York, 1977

A Era de Versalhes

Friedlaender, Walter F., *Nicholas Poussin, A New Approach*, Abrams, Nova York, 1966

Thuillier, Jacques e Châtelet, André, *French Painting from Le Nain to Fragonard*, Skira, Genebra, 1964

Rococó

Levey, Michael, *Rococo to Revolution: Major Trends in Eighteenth Century Painting*, Oxford University Press, Nova York, 1977

QUARTA PARTE — O MUNDO MODERNO

Neoclassicismo

Brown, Milton W., *American Art to 1900*, Abrams, Nova York, 1977

Eitner, Lorenz, *Neoclassicism and Romanticism, 1750-1850: Sources and Documents*, 2 vols., Prentice-Hall, Englewood Cliffs, 1970

Friedlaender, Walter F., *From David to Delacroix*, Harvard University Press, Cambridge, 1952

Honour, Hugh, *Neoclassicism*, Style and Civilization, Penguin Books, Harmondsworth, 1968
Rosenblum, Robert, *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton University Press, 1967

O movimento romântico

Boime, Albert, *The Academy and French Painting in the 19th Century*, Phaidon, Nova York, 1970
Clark, Kenneth, *The Romantic Rebellion: Romantic Versus Classical*, Harper and Row, Nova York, 1974
Hamilton, George Heard, *Nineteenth and Twentieth Century Art: Painting, Sculpture, Architecture*, Abrams, Nova York, 1970
Honour, Hugh, *Romanticism*, Harper and Row, Nova York, 1979
Janson, H. W., *19th Century Sculpture*, Abrams, Nova York, 1985
Rosenblum, Robert e Janson, H. W., *Nineteenth Century Art*, Abrams, Nova York, 1984
Vaughan, William, *Romantic Art*, Oxford University Press, Nova York, 1978

Realismo e Impressionismo

Hansen, Ann Coffin, *Manet and the Modern Tradition*, Yale University Press, New Haven, 1977
Kelder, Diane, *The French Impressionists and Their Century*, Praeger, Nova York, 1970
McCoubrey, John, *American Art, 1700-1960: Sources and Documents*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, 1965
Nochlin, Linda, *Impressionism and Post Impressionism, 1874-1904: Sources and Documents*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, 1966
——, *Realism and Tradition in Art, 1848-1900: Sources and Documents*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, 1966
——, *Realism*, Style and Civilization, Penguin Books, Baltimore, 1971
Pool, Phoebe, *Impressionism*, Oxford University Press, Nova York, 1967
Rewald, John, *The History of Impressionism*, 4ª ed. rev., New York Graphic Society, Greenwich, para o Museum of Modern Art, Nova York, 1973
Weisberg, Gabriel P., *The Realist Tradition: French Painting and Drawing, 1830-1900*, Cleveland Museum of Art, 1981

Pós-Impressionismo

Delevoy, Robert L., *Symbolists and Symbolism*, Rizzoli, Nova York, 1982
Doty, Robert, *Photo-Secession: Stieglitz and the Fine Arts Movement in Photography*, Dover, Nova York, 1978
Hamilton, George Heard, *Painting and Sculpture in Europe, 1800-1940*, 3ª ed., Pelican History of Art, Penguin Books, Harmondsworth, Baltimore, 1981
Herbert, Robert L., *Neo-Impressionism*, New York Graphic Society, Greenwich, 1968
Rewald, John, *Post-Impressionism from Van Gogh to Gauguin*, 2ª ed., Museum of Modern Art, Nova York, 1962
Scharf, Aaron, *Art and Photography*, Penguin Books, Baltimore, 1974
Schmutzler, Robert, *Art Nouveau*, tr. de Edouard Roditi, Abrams, Nova York, 1962

A arte de nossa época

Arnason, H. H., *History of Modern Art: Painting, Sculpture, Architecture*, 3ª ed., Abrams, Nova York, 1986
Barr, Alfred H., Jr., *Matisse, His Art and His Public*, reed. da ed. de 1951 do Museum of Modern Art, Arno Press, Nova York, 1966
Brown, Milton W., *American Painting from the Armory Show to the Depression*, Princeton University Press, 1955
Cooper, Douglas, *The Cubist Epoch*, Phaidon, Nova York, 1971
Drexler, Arthur, *Transformations in Modern Architecture*, New York Graphic Society, Boston, 1980
Fine, Elsa, *The Afro-American Artist: A Search for Identity*, Holt, Rinehart and Winston, Nova York, 1973
Fry, Edward F., *Cubism*, McGraw-Hill, Nova York, 1966
Goldwater, Robert J., *Primitivism in Modern Art*, ed. rev., Vintage Books, Nova York, 1967
Gray, Camilla, *The Russian Experiment in Art, 1863-1922*, Abrams, Nova York, 1970
Haftmann, Werner, *Painting in the Twentieth Century*, ed. ampliada, 2 vols., Praeger, Nova York, 1965
Herbert, Robert L. (org.), *Modern Artists on Art*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, 1965
Hitchcock, Henry-Russell, *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*, Pelican History of Art, Penguin Books, Baltimore, 1971
Hunter, Sam e Jacobus, John, *American Art of the Twentieth Century: Painting, Sculpture, Architecture*, Abrams, Nova York, 1973
Lambert, J.-C., *Cobra*, Abbeville, Nova York, 1984
Lippard, Lucy R., *Pop Art*, Praeger, Nova York, 1966
Muller, Joseph-Emile, *Fauvism*, Praeger, Nova York, 1967
Pevsner, Nikolaus, *Pioneers of Modern Design*, 2ª ed., Museum of Modern Art, Nova York, 1949
Read, Herbert, *A Concise History of Modern Painting*, Oxford University Press, Nova York, 1974
——, *A Concise History of Modern Sculpture*, Oxford University Press, Nova York, 1964
Rose, Barbara, *American Art Since 1900*, ed. rev., Praeger, Nova York, 1975
Rosenblum, Robert, *Cubism and Twentieth-Century Art*, ed. rev., Abrams, Nova York, 1976
Rubin, William, *Dada an Surrealist Art*, Abrams, Nova York, 1968
Sandler, Irving, *The Triumph of American Painting: A History of Abstract Expressionism*, Praeger, Nova York, 1970
Selz, Peter, *German Expressionist Painting*, University of California Press, Berkeley, 1957
Tafuri, Manfredo e Dal Co, Francesco, *Modern Architecture*, Abrams, Nova York, 1979
Taylor, Joshua C., *Futurism*, Museum of Modern Art, Nova York, 1961

Fotografia

Cartier-Bresson, Henri, *The Decisive Moment*, Simon and Schuster, Nova York, 1952
Coke, Van Deren, *The Painter and the Photograph from Delacroix to Warhol*, ed. rev., University of New Mexico Press, Albuquerque, 1972
Gidal, Tim, *Modern Photojournalism: Origins and Evolution 1910-33*, Macmillan, Nova York, 1973
Green, Jonathan, *American Photography: A Critical History*,

1945 to the Present, Abrams, Nova York, 1984

Homer, William, *Alfred Stieglitz and the American Avant-Garde*, New York Graphic Society, Greenwich, 1977

Hurley, F. Jack, *Portrait of a Decade: Roy Stryker and the Development of Documentary Photography in the Thirties*, Louisiana State University Press, Baton Rouge, 1972

Newhall, Beaumont, *The History of Photography from 1830 to the Present Day*, 5ª ed. rev., New York Graphic Society, Boston, 1982

Szarkowski, John, *Mirrors and Windows: American Photography since 1960*, Museum of Modern Art, Nova York, 1978

Índice remissivo

Os números das ilustrações estão em itálico.
As ilustrações coloridas são indicadas por um asterisco.

Aachen, Alemanha Ocidental, 103, 110; Capela do Palácio de Carlos Magno (Odo de Metz), 107; *104*
Abadia de Klosterneuburg (Nicolas de Verdun), placa esmaltada do altar da, 128-30, *130*
Abril, das *Riquíssimas Horas do Duque de Berry* (Irmãos Limbourg), 161; *163
Absinto, O (Degas), 334-5, 351; *345*
Abstração, 357, 365-76, 432
Abstração biomórfica, 382
Abstração em Negro (O'Keeffe), 364, 435, 437; *383*
Academia Real de Pintura e Escultura, Paris, 278, 285, 349
Academia Real, Londres, 291-2, 306
Acrópole, Atenas: O Partenon (Ictinos e Calícrates), 53-4, 60; *49*; escultura do frontão (de Fídias), 62, 75-6; *58*; O Propileu (Mnésicles), 54, 304; *50*; Templo de Atena Nike, 54-6; *50*
Action Painting, 382-5, 387-90; *ver também* Expressionismo Abstrato
Adão e Eva, do Retábulo de Ghent (Van Eyck, H. e J.), 173-6; *168
Adão e Eva Repreendidos pelo Senhor, das portas do Bispo Bernward, Igreja de São Miguel, Hildesheim, 113-4; *112*
Adoração dos Magos, A (Gentile da Fabriano), 161, 180-1, 196; *164
Adoração dos Magos (Leonardo da Vinci), 207-9; *205*
"*Afresco do Toureiro*", do Palácio de Minos, Cnossos, 43-4; *37
Agesandro, Atenodoro e Polidoro de Rodes, 66; *Laocoonte e seus Filhos*, 66, 73, 212, 275; *64*
Água-forte, gravura a: Barroco, 269-70; Romantismo, 316
Akhenaton (Amenhotep IV), 30; *22*
Akhenaton (rei do Egito), 29, 30
Albers, Josef, 395
Alberti, Leone Battista, 195-6, 206, 217, 235-6; Sant'Andrea, Mântua, 195; *193*
Alegre Bebedor, O (Hals), 266-7, 271; *268
Alegria da Vida, A (Matisse), 358-9; *375
Alexandre, o Grande (rei da Macedônia), 39, 51, 116
Almoço na Relva (Manet), 329-30; *338*
Altamira, Espanha, pintura rupestre em, 14, 16; *5*
Altar da Maestà (Duccio), painel do, 150, 153; *156
Altar de Klosterneuburg (Nicholas de Verdun), 128-30; placa esmaltada do, *130*
Altdorfer, Albrecht, 244; *A Batalha de Isso*, 244; *244
Alto-Renascimento, arte do, *ver* Renascimento, arte do
Ambientes, 415-6
Ambroise Vollard (Picasso), 367, 444; *386*
Amenhotep IV, *ver* Akhenaton
Ancestrais, culto dos, 18, 73
Anglo-normanda, arquitetura, 120-1, 133-4, 137
Animalista, estilo, 39, 103-4, 106, 125-6
Antêmio de Trales, 97; Santa Sofia, Istambul, 97-9, 117; *95, 96*
Antuérpia, Bélgica, 264; Catedral, retábulo da (Rubens), 260; *262*
Anunciação, do *Retábulo de Isenheim* (Grünewald), 239-40; *239
Anunciação, do *Retábulo de Merode* (Mestre de Flémalle), 170-3, 176-7, 196, 199; *165
Anunciação, escultura da Catedral de Reims, 142, 145; *145*
Anuszkiewicz, Richard, 395; *Entrada para o Verde*, 395; *418
Aparição, A (Dança de Salomé) (Moreau), 348-50; *363*
Apolo, de Veii, 67; *65*
Aposento da Rainha, Palácio de Minos, Cnossos, Creta, 43; *36*
Apóstolo, de Saint-Sernin, Toulouse, 124; *122*
Apresentação no Templo (Broederlam), 156, 160, 171; *161
Arando no Nivernais (Bonheur), 322; *331*
Ara Pacis, Roma, 75-6, 142, 188-9; parte do friso da, *79*
Arcaico, estilo, *ver* Arte grega
Arcanjo Miguel, O, painel de marfim, 95-6, 124; *92*
Arco de Tito, Roma, escultura em relevo do, 76-7, 90, 92; *80*
Arco do Triunfo, Paris, escultura para o (Rude), 313; *318*
Areia, pintura ritual na (Navaho), 21; *13*
Arezzo, Itália: San Francesco, afrescos para (Piero della Francesca), 199-200; *197
Aristóteles, 219
Armadilha de Lagosta e Cauda de Peixe (Calder), 408, 416; *437*
Arnolfo di Cambio: Catedral de Florença, 139; *140*
Art Brut (arte bruta), 387
Arte africana, 18, 20-1
Arte assíria, 37-9, 51
Arte babilônica, 35-7, 39
Arte cicladense, 40-2
Arte cristã primitiva, 89-96, 100; arquitetura, 90, 92, 117; iluminuras, 92-4, 106; mosaicos, 92; pintura, 89-90; escultura, 94-6
Arte das cavernas (Paleolítico), 14-6
Arte do Egeu, 40-5
Arte gráfica: Barroco, 269-70; Gótico Tardio, 184-5; Renascimento no Norte, 240-1; fotografia como, 424-5; Pós-Impressionismo, 348; Romantismo, 316-7
Arte grega, 46-66, 100; Estilo Arcaico: 67, 116; arquitetura, 53-4; pintura, 46-51, 68 (figuras em preto, 47-9; figuras em vermelho, 49-50); escultura, 53, 56-61, 63; arquitetura: 51-7, 70-1; ordem dórica, 51-4, 56; ordem jônica, 51-6; Estilo Clássico: 116, 207; arquitetura, 54-6; pintura, 47, 50-1; escultura, 60-3; Estilo Geométrico, pintura, 46-7; Estilo Helenístico: 93, 207; escultura, 63-4, 66; influência sobre a arte romana, 70-1, 73, 79; pintura, 46-51, 56, 68; escultura, 56-66; escultura arquitetônica, 58-63
Arte heládica, 40, 44; *ver também* Arte micênica
Arte japonesa, influência da, 340, 349
Arte micênica, 44-5, 53, 58
Arte minóica, 41-3
Arte neobabilônica, 38-9
"Arte pela arte", 330, 336, 430
Arte primitiva, 18-21; influência sobre a arte moderna, 365, 377
Arte suméria, 32-5, 37
Artista e seu Modelo, O (De Andrea), 10; *3*
Assemblage, 406, 413-5
Assim como na Idade Média, também no Terceiro Reich (Heartfield), 442; *478*
Assunção da Virgem, A (Correggio), 231; *231*
Atalo I (rei de Pérgamo), 63
Atenas, Grécia, 53-4, 62; *ver também* Acrópole
Atget, Eugène, 433-4; *Lago Artificial*

em Versalhes, 434; *469*
Augusto César (imperador romano), 75
Aula de Banjo, A (Tanner), 338; *352*
Aurinhacenses, 14
Auto-Retrato (Dürer), 241, 244, 346; *240*
Auto-Retrato (Kokoschka), 361-2; *380*
Auto-Retrato (Parmigianino), 224-5; *225*
Auto-Retrato (Rembrandt), 267-8; *272*
Auto-Retrato (Van Gogh), 346, 361; *360*
Autun, Catedral de: *Juízo Final*, detalhe do tímpano oeste, 125; *124*
Ave Morta, A (Soutine) 361; *378*
Ave no Espaço (Brancusi), 404-5; *431*

Bacanal (Ticiano), 222-3, 231, 358; _*221_
Bacia, A (Degas), 335, 340; *346*
Balzac (Rodin), 341; *355*
Banhistas (Fragonard), 285, 288; _*294_
Banho, O (Cassatt), 340; _*353_
Barbizon, escola de, 322
Barlach, Ernst, 356; *Homem Desembainhando uma Espada*, 356; *374*
Bar no Folies Bergère, Um (Manet), 333; *342*
Barragem de Fort Peck, Montana (Bourke-White), 437-8; *474*
Barroca, arte, 250-81; em Flandres, pintura, 259-62, 264; na França: 274-81; arquitetura, 278-81; pintura, 275-8; escultura, 281; na Alemanha (Barroco Tardio): arquitetura, 282, 284; pintura, 284; na Holanda, pintura, 264-73; na Itália: 250-9; arquitetura, 255-6, 257-9; pintura, 250-5; escultura, 256-7; na Espanha, pintura, 262; *ver também* Neobarroco, estilo
Barroco Classicista, 275, 278; *ver também* Barroca, arte, na França
Barry, Charles: Parlamento, Londres, 310; *314*
Basílica de Constantino, Roma, 72, 74, 98, 217-8; *72*
"Basílica", Pesto, Itália, 53-4; *48*
Basílicas: cristãs primitivas, 90, 92, 97; romanas, 72, 90
Batalha de Hastings, da *Tapeçaria de Bayeux*, 128; *128*
Batalha de Isso, A (A Batalha de Alexandre contra os Persas), mosaico de Pompéia, 51, 79, 128, 244; *45*
Batalha de Isso, A (Altdorfer), 244; *244*
Batistério, Florença, 123, 139; *121*; concorrência para as portas de bronze do, 145, 186-7, 189, 193; *152*; "Portas do Paraíso", portas de bronze para o (Ghiberti), 189; *186*
Batistério, Pisa, 122, 195; *120*; púlpito para o (Pisano, N.), 145; *150*
Batman (Williams), 390; _*414_
Baudelaire, Charles, 328, 338, 350, 413
Bauhaus, Dessau: Alemanha, 395, 438; arquitetura da (Gropius), 376, 418-20; Bloco Comercial, *452*
Bayeux, Tapeçaria de, 128; *128*
Beardsley, Aubrey, 349-50; *Salomé*, 349, 352; *364*
Beckmann, Max, 362; *A Partida*, 362; _*381_
Beijo de Judas, O, relevo no anteparo do coro, Catedral de Naumburg, 143; *147*
Beijo, O (Brancusi), 402; *427*
Beijo, O (Klimt), 352; _*369_
Bellini, Giovanni, 205, 220; *São Francisco em Êxtase*, 205, 220; _*203_
Berlim: Porta de Brandemburgo (Langhans), 304; *306*
Berlim, Secessão de, 352
Bernini, Gianlorenzo, 256-7, 280-1, 313, 340; *David*, 256-7, 313; *257*; *O Êxtase de Sta. Teresa*, 257, 313; *258*; Louvre, Paris, projetos para o, 279, 281; *Modelo para a Estátua Eqüestre de Luís XIV*, 281; *287*; Igreja de São Pedro, Roma, colunata, 256-7; *256*
Bernward (bispo de Hildesheim), 112-3, 123, 126; *ver também* São Miguel (igreja de), Hildesheim
Berry, Duque de, 156
Biblioteca Ste.-Geneviève, Paris (Labrouste), 311-2; sala de leitura, *316*
Bingham, George Caleb, 326; *Negociantes de Peles no Missouri*, 326; _*335_
Bisão Ferido, O, Caverna de Altamira, Espanha, 14; *5*
Bizâncio, 88; *ver também* Constantinopla
Bizantina, arte, 89, 96-101, 148; arquitetura, 96-9, 117; mosaicos, 99-100; pintura, 99-100, 113; escultura, 99
Bizantino, Império, 88, 102, 111; *ver também* Império Romano do Oriente
Bladen, Ronald, 409; *O X*, 409; *439*
Blaue Reiter, Der (O Cavaleiro Azul), 362
Bobabilicon (*Os Provérbios* nº 4) (Goya), 316, 350; *322*
Boccioni, Umberto, 371; *Dinamismo de um Ciclista*, 371; *391; Formas Singulares da Continuidade no Espaço*, 404; *432*
Bode e Árvore, de Ur, 35; _*28_
Boffrand, Germain, 284-5; Salon de la Princesse, Hôtel de Soubise, Paris, 284-5; *292*
Bologna, Giovanni, 234-5; *O Rapto da Sabina*, 234-5, 275; *236*
Bolsa de Gelo Gigante (Oldenburg), 413-4; *444*
Bom Governo, O (Lorenzetti), _*86-7_, 153; _*159_
Bonheur, Rosa, 322; *Arando no Nivernais*, 322; *331*
Borghese, Pauline, 312; estátua de (Canova), 313; *317*
Borromini, Francesco, 257-9, 282, 284; San Carlo alle Quattro Fontane, Roma, 258-9; *260*
Bosch, Hieronymus, 181-3; *O Jardim das Delícias*, 181-3, 248, 362; *176*, _*177_
Botticelli, Sandro, 200-2, 203, 206, 208; *O Nascimento de Vênus*, 201-2, 220; _*199_
Bourke-White, Margaret, 437-8; *Barragem de Fort Peck, Montana*, 437-8; *474*
Brady, Mathew, 427, 439
Bramante, Donato, 207, 217-8, 220, 249; Catedral de São Pedro, Roma, 217-8, 220, 255; *215, 216*; Tempietto, San Pietro in Montorio, Roma, 217, 290; *214*
Brancusi, Constantin, 402-5, 408; *Ave no Espaço*, 404-5; *431*; *O Beijo*, 402; *427*
Brandemburgo, Porta de, Berlim (Langhans), 304; *306*
Braque, Georges, 367-8, 371, 433; *Courrier*, 367, 371, 376; *387*
Breton, André, 381, 383
Breviário de Filipe, o Belo (Mestre Honoré), 148, 150; *154*
Broadway Boogie-Woogie (Mondrian), 375
Broederlam, Melchior, 156; *Fuga para o Egito*, 156, 160, 171; _*161_; *Apresentação no Templo*, 156, 160, 171; _*161_
Bronzino, Agnolo, 228; *Eleanora de Toledo e seu Filho Giovanni de Medici*, 228, 245; *228*
Brücke, Die (A Ponte), 361-2
Brueghel, Pieter, o Velho, 247-8, 261; *O País da Cocanha*, 247-8, 271; _*248_; *A Volta dos Caçadores*, 248, 261; *249*
Brunelleschi, Filippo, 189-90, 193-6, 199, 211; Catedral de Florença, domo, 139, 218; *140*; San Lorenzo, Florença, 193-4, 196; *191*
Burnacini, Ludovico, 257; cenário para *"La Zenobia di Radamisto"*, 257, 280; *259*

Cabeça de Animal, da Barca Funerária de Oseberg, 104; *101*
Cabeça de Touro (Picasso), 8, 406; *2*
Cabeça (Gonzalez), 407-8, 410; *436*
Caen, França: Saint-Etienne, 120, 134; *118*
Caixa sonora de uma harpa, de Ur, 35, 49, 103; *29*
Calçada Azul (Frankenthaler), 389; *412*
Calder, Alexander, 407-8; *Armadilha de Lagosta e Cauda de Peixe*, 408, 415; *437*
Calícrates, 56; Partenon, Acrópole, 53-4, 61; *49*
Cameron, Julia Margaret, 430; *Retrato de Ellen Terry*, 430; *465*
Caminho para o Calvário (Martini), 153; _*157_
Campanile, Pisa, 122; *120*
Campin, Robert; *ver* Mestre de Flé-

malle
Canhão do Czar fora do Portão Spassky, O, Moscou (estereofotografia), 427, *461*
Canova, Antonio, 312-3; *Pauline Borghese como Vênus*, 313; *317*
Capa, Robert, 439; *Morte de um Soldado Legalista*, 439; *476*
Capela Cornaro, Santa Maria della Vittoria, Roma, escultura para a (Bernini), 256-7; *258*
Capela do Palácio de Carlos Magno, Aachen (Odo de Metz), 107; *104*
Capela Sistina, Vaticano, Roma: afrescos do teto da (Michelangelo), 212-4, 219-20, 253, 260; *210, 211*; afrescos nas paredes da (Botticelli), 206; (Ghirlandaio), 206; (Michelangelo), 214-5; *210, 212*; (Perugino), 206, 253; *204*
Caradosso, Cristoforo: medalha mostrando o projeto de Bramante para a Igreja de São Pedro, 217-8; *216*
Caravaggio (Michelangelo Meristi), 250-2, 259-60, 262, 265-6, 273, 275, 304, 306, 328; *A Vocação de São Mateus*, 250-2, 256, 304; *252
Carlos IV (imperador do Sacro Império Romano), 153
Carlos V (imperador do Sacro Império Romano), 247
Carlos Magno (rei franco), 102-3, 107, 110-1, 116, 132
Carlos, o Calvo (rei franco do Oeste), 111
Carolíngia, arte, 107-11, 125; arquitetura, 107-8, 110, 117; iluminuras, 106-7, 110-1, 113-4, 119
Carpeaux, Jean Baptiste, 313; *A Dança*, 313, 341; *315, 319*
Carracci, Annibale, 253; Palazzo Farnese, Roma, afresco no teto da Galeria, 253, 255, 260; *254*
Carson Pirie Scott & Company, loja de departamentos, Chicago (Sullivan), 416-7; *449*
Carta, A (Vermeer) 271-2; *278*
Cartier-Bresson, Henri, 434-5; *México, 1934*, 435; *470*
Casa dos Vettii, Pompéia, Sala de Íxion, 79, 100, 114, 144; *82*
Casal Arnolfini, O (Van Eyck, J.), 177, 225; *171, 172
Casa Savoye, Poissy-sur-Seine (Le Corbusier), 376, 419, 420; *453*
Cassatt, Mary, 338, 340; *O Banho*, 340; *353
Castagno, Andrea del, 192, 200, 208; *David*, 192, 200; *198
Catacumbas dos Santos Pietro e Marcellino, Roma, pintura no teto das, 89-90, 92, 94, 117; *85*
Catedral de Pisa, 122, 139; *120*
Católica, Igreja, 88, 102, 117, 250
Cavaleiro, Morte e Diabo (Dürer), 241, 244, 268; *242*
Cavaleiro Polonês, O (Rembrandt), 268-9; *274
Cegamento de Sansão, O (Rembrandt), 267; *271*
Celebração (Krasner), 385; *408*
Cellini, Benvenuto, 233-4; *Saleiro de Francisco I*, 233, 249; *235*
Celto-germânica, arte, 103-6, 111, 128
Cemitério, O (Van Ruisdael), 271; *275*
Cena de Lexington, de *Ruckus Manhattan* (Grooms), 415; *447*
Cenas de um Culto Dionisíaco de Mistérios, pintura mural, Vila dos Mistérios, Pompéia, 79; *83*
César, Júlio, 73, 75
Cézanne, Paul, 343-5, 355, 357, 359, 363, 365, 367, 378, 383; *Fruteira, Copo e Maçãs*, 343, 346, 359; *356*; *O Monte Santa Vitória Visto da Pedreira de Bibemus*, 367; *357*
Chagall, Marc, 377, 405; *Eu e Minha Aldeia*, 377; *398*
Chardin, Jean Baptiste Siméon, 285, 343; *De Volta do Mercado*, 285, 289; *295; *Natureza-Morta na Cozinha*, 288; *296*
Charlottesville, Virgínia: Monticello (Jefferson), 303; *305*
Chartres, Catedral de, 135; *135*; portais do lado oeste, 140-2, 156; *143*; estátuas dos umbrais, *144*
Chase-Riboud, Barbara, 412; *Confissões a Mim Mesma*, 412; *443*
Chicago, 417: Loja de Departamentos da Carson Pirie Scott & Company (Sullivan), 416-7; *449*; Robie House (Wright), 376, 417; *450, 451*
Chirico, Giorgio de, 377, 381, 401; *Mistério e Melancolia de uma Rua*, 377; *397*
Chopin, Frédéric, 319; retrato de (Delacroix), 319; *328*
Cidade, A, (Léger), 371, 421; *393*
Cinema, 433
Cinema (Segal), 415; *446*
Ciro (rei da Babilônia), 39
Classicismo, 116, 207; na arte barroca, 253, 274-5, 278-9; na arte bizantina, 100; na arte carolíngia, 107, 110; na arte cristã primitiva, 95-6; na arte gótica, 140-2, 144, 147-50; de Palladio, 235-6; na arte do Renascimento: Pré-Renascimento, 168-9, 187-8, 193-4, 201, 203-5; Alto Renascimento, 211-2, 217, 219, 222; na arte rococó inglesa, 290, 292-3; na arte românica, 122-6, 129; *ver também* Neoclassicismo
Clássico, estilo, *ver* Arte grega
Claude Lorrain, 276-8, 322, 326-7; *Pastoral*, 278, 326; *283*
Clemente, Francesco, 401; *Sem Título*, 401; *424
Clemente VII (papa), 215
Clínica Gross, A (Eakins), 338; *351*
Clouet, Jean, 245; *Francisco I*, 245; *246*
Cnossos, Creta: Palácio de Minos, 42; *36*
Colagem, Cubismo de, 367-71, 373, 381
Colbert, Jean Baptiste, 278, 284
Coliseu, Roma, 71, 119; *69*
Colônia, Catedral de: *O Crucifixo de Gerão*, 112-3, 123, 143; *109*
Colunata e pátio de Amenhotep III, Luxor, Egito, 29, 40, 437; *21*
Combate entre Deuses e Gigantes, O, escultura do friso do Tesouro dos Sifnos, Delfos, 58-60, 189; *54*
Composição em Preto e Cinza: A Mãe do Artista (Whistler), 336; *348*
Composição em Vermelho, Azul e Amarelo (Mondrian), 375-6, 390; *396
Conceitual, arte, 399-400
Confissões a Mim Mesma (Chase-Riboud), 412; *443*
Constable, John, 319, 322-3, 327; *Stoke-by-Nayland*, 323; *332*
Constantino, o Grande, 74-5, 81; *78*
Constantino, o Grande (imperador romano), 74, 88-90, 96-7; Basílica de, 72, 74, 98; *72*; estátua de, 74-5, 81; *78*
Constantinopla, 88, 97, 102, 148; Santa Sofia (Antêmio de Trales e Isidoro de Mileto), 97-9, 117; *95, 96*
Construção da Torre de Babel, A, pintura mural em Saint-Savin-sur-Gartempe, 128; *129*
Construtivismo, 374, 405-6
Contra-Reforma, 168, 229, 250, 252, 257
Copley, John Singleton, 306-7; *Watson e o Tubarão*, 307; *311
Corcoran, Galeria, Washington, D.C.; escultura para (Bladen), 409-10; *439*
Corda Preta (Nevelson), 412; *442*
Coríntia, ordem, 51, 71
Corot, Camille, 326-7; *Papigno*, 327, 332, 337; *336*
Correggio (Antonio Allegri), 231, 253; *A Assunção da Virgem*, 231; *231*; *Júpiter e Io*, 231, 257; *232*
Cortejo Imperial, do friso de Ara Pacis, Roma, 75-7, 142, 188-9; *79*
Cortona, Pietro da, 253, 255; *Glorificação do Reinado de Urbano VIII*, 253-5, 284; *255
Courbet, Gustave, 328-9, 330, 332, 336, 338, 429; *Os Quebradores de Pedra*, 328-9; *337*
Courrier, Le (Braque), 367, 371, 376; *387*
Coysevox, Antoine: *Salon de la Guerre*, Palácio de Versalhes, 279-80; *285*
Cranach, Lucas, o Velho; 244, *O Julgamento de Páris*, 242, 244; *243
Criação do Homem, A (Michelangelo),

no teto da Capela Sistina, 214, 251, 431; *211*
Cristal Mágico (Käsebier), 431, 435-6; *466*
Cristã primitiva, arte, 89-96, 100; arquitetura, 90, 92, 117; iluminuras, 92-4, 106; mosaicos, 92; pintura, 89-90; escultura, 94-6
Cristo Amarelo, O (Gauguin), 346, 358; _*361_
Cristo Coroado com Espinhos (Ticiano), 223; *223*
Cristo Entrando em Jerusalém, do *Altar da Maestà* (Duccio), 150, 153; _*156_
Cristo Lavando os Pés de Pedro, do *Evangeliário de Oto III*, 113, 119; _*113_
Cristo na Casa de Levi (Veronese), 232-3, 311; *234*
Cristo Pregando (Rembrandt), 269; *273*
Crucificação, capa de livro, 106; *103*
Crucificação, do *Retábulo de Isenheim* (Grünewald), 238-9; *238*
Crucificação, mosaico da Igreja do Mosteiro de Dáfni, 100, 112; *98*
Crucificação (Van Eyck, H. e J.), 173; _*166_
Crucifixo de Gereão, O, da Catedral de Colônia, 112-3, 123, 143; *109*
Cruzadas, 116-7, 123, 131, 148
Cubi, série (Smith), 410-1; *441*
Cubismo, 365-71, 373-4, 382, 404; de Colagem, 367-9, 371, 381; de Facetas, 365-8, 371, 378, 405, 417; fotografia e, 441
Cubo-futurismo, 372-4, 405

Dadaísmo, 350, 373, 378, 380-1, 395, 399, 406; fotografia e, 434, 441-2
Dáfni, Grécia: Igreja do Mosteiro, mosaico da, 100, 112; *98*
Daguerre, Louis Jacques Mandé, 424-5
Daguerreótipos, 424-5, 427
Dali, Salvador, 381; *A Persistência da Memória*, 381; *403*
Dança, A (Carpeaux), 313, 341; *315*; modelo para, *319*
Dario I (rei da Pérsia), 40, 51
Daumier, Honoré, 319, 321-2, 361; *Vagão de Terceira Classe*, 321-2, 333; *329*
David (Bernini), 256, 313; *257*
David (Castagno), 192, 200; _*198_
David (Donatello), 188, 212; *184*
David e Golias, do *Breviário de Filipe, o Belo* (Mestre Honoré), 148, 150; *154*
David, Jacques Louis, 304-6, 314-5, 317; *A Morte de Marat*, 305-6, 425, 427; *309*; *A Morte de Sócrates*, 304-5, 307; _*308_
David (Michelangelo), 212, 256; *209*
De Andrea, John, *O Artista e seu Modelo*, 10; *3*
Degas, Edgar, 334-5, 345, 351; *O Absinto*, 334, 335, 351; *345*; *A Bacia*, 335, 340; *346*
De Kooning, Willem, 384-5, 389; *Mulher II*, 385, 387; _*409_
Delacroix, Eugène, 317, 319, 321, 343, 348, 397; *Frédéric Chopin*, 319; *328*; *A Grécia Agonizando nas Ruínas de Missolonghi*, 319; _*327_
De La Tour, Georges, 275; *José, o Carpinteiro*, 275; *280*
Delfos, Grécia: Tesouro dos Sifnos, escultura do friso do, 58-9; *54*
Denis, Maurice, 348, 395
Descida da Cruz, A (Rosso Fiorentino), 224, 228; _*226_
Descida da Cruz, A (Van Der Weyden), 177, 306; _*173_
Descoberta do Mel, A (Piero di Cosimo), 202-3; _*200_
Despojos do Templo de Jerusalém, relevo do interior do Arco de Tito, Roma, 76-7, 90, 92, 189; *80*
Dessau, Alemanha: Bauhaus (Gropius), 376, 395, 418-20; *452*
De Stijl, 374-6, 406
De Volta do Mercado (Chardin), 285, 289; *295*
Diderot, Denis, 304
Dinamismo de um Ciclista (Boccioni), 371; *391*
Diocleciano (imperador romano), 90; Palácio de, Split, 72; *73*
Dipylon, vaso de, 47; *40*
Divisionismo, 344-5
Documentário fotográfico, 427, 429, 435, 439, 441
Dois Caminhos da Vida, Os (Rejlander), 429-30; *464*
Dois Dançarinos, do Túmulo das Leoas, Tarquínia, 12-3, 68; _*67_
Donatello, 186-9, 190, 192, 204, 212; *David*, 188, 212; *184*; *Monumento Eqüestre de Gattamelata*, 188-9; *185*; *Profeta (Zuccone)*, 187-8, 196, 199; *183*; *São Jorge*, 187; *182*
Dórica, ordem, 51-4, 56; *46-50*
Dórios, 46-8
Dove, Arthur, 364
Dragões (Pfaff), 415; *448*
Duas Formas (Moore), 402, 438; *428*
Dubuffet, Jean, 385, 387; *Le Metafisyx (Corps de Dame)*, 387; *410*
Duccio di Buoninsegna, 149-50, 153; *Cristo Entrando em Jerusalém*, do *Altar da Maestà*, 150, 153; _*156_
Duchamp, Marcel, 378, 380-1, 385, 395, 399, 404, 406, 433, 441; *A Noiva*, 380-1; *401*
Duchamp-Villon, Raymond, 404-5; *O Grande Cavalo*, 404-5; *433*
Dürer, Albrecht, 237, 240-1, 244-5, 247, 259, 270, 346; *Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse*, 241, 443; *241*; *Cavaleiro, Morte e Diabo*, 241, 244, 268-9; *242*; *Auto-Retrato*, 240, 244, 346; *240*
Durham, Catedral de, Inglaterra, 121, 133; *119*
Dyck, Anthony van, 261-2; *Retrato de Carlos I Caçando*, 261-2, 290; *266*

Eakins, Thomas, 337-8; *A Clínica Gross*, 338; *351*
Ecce Ancilla Domini (Rossetti), 350, 430; *365*
Eddy, Don, 397; *Sapatos Novos para H*, 397; *421*; fotografia para, *422*
Efebo de Krítios, O (*Jovem de pé*), 60, 188, 355; *56*
Egina, Grécia: escultura do frontão do Templo, 59, 63; *55*
Egípcia, arte, 22-31, 58, 92-3; Médio Império, 28; Novo Império: 28-31; arquitetura, 28-9, 40; escultura, 29-30; Antigo Império: 24-8; arquitetura, 26-8, 53; escultura, 24-6, 35; retratos romanos da região de Faiyum, 79
Eleanora de Toledo e seu Filho Giovanni de Medici (Bronzino), 228, 245; *228*
Embarque para Citera (Watteau), 285, 289; _*293_
Embrião no Útero (Leonardo da Vinci), 211; *208*
Enterro do Conde Orgaz, O (El Greco), 229, 352; _*230_
Entrada de Cristo em Jerusalém (Giotto), 148, 150, 153; _*155_
Entrada para o Verde (Anuszkiewicz), 395; _*418_
Entrega das Chaves, A (Perugino), 206; *204*
Equivalente (Stieglitz), 436-7, 442; *472*
Erasmo de Rotterdam, 244-5
Erasmo de Rotterdam (Holbein), 245; *245*
Eremitani, Igreja dos, Pádua, afrescos (Mantegna), 203-4; *202*
Ernst, Max, 381, 383; *1 Placa de Cobre, 1 Placa de Zinco, 1 Pano de Borracha, 2 Compassos de Calibre, 1 Telescópio de Cano de Esgoto, 1 Homem de Tubulação*, 381; *402*; *Totem e Tabu*, 381; *405*
Esboço I para a "Composição VII" (Kandinsky), 362, 383, 436; _*382_
Escola de Atenas, A (Rafael), 219-20, 225, 275; _*218_
Escola de Belas Artes, Paris, 349
Esconderijo de Bandidos (Riis), 429, 435; *463*
Escopas (?), 63, 66; *Gregos Combatendo Amazonas*, 62; *59*
Escultura Ambiental, 408-11
Escultura com Cor (Forma Oval), Azul Claro e Vermelho (Hepworth), 403; *430*
Estátua Eqüestre de Marco Aurélio, 74, 188, 281; *76*
Estilo Internacional, arquitetura, 417-9,

421-2
Estrutura de Aço (Goeritz), para o Eco, Cidade do México, 409; *438*
Estudo de uma Jovem (Pontormo), 224; *224*
Etrusca, arte, 67-70
Eu e Minha Aldeia (Chagall), 377; *398*
Evangelhos de Ebbo, ver *Evangeliário do Arcebispo Ebbo de Reims*
Evangelhos de Lindau, capa dos, 111-3, 125; *_106_
Evangelhos de Lindisfarne, 106, 128; *_102_
Evangeliário de Carlos Magno, 110; *107*
Evangeliário de Oto III, 113, 119; *_113_
Evangeliário do Abade Wedricus, 128; *_127_
Evangeliário do Arcebispo Ebbo de Reims, 110-2, 125; *108*
Expressionismo, 357-65, 383-4, 390, 432, 435; *ver também* Expressionismo Abstrato
Expressionismo Abstrato, 382-5, 390, 397, 442; *ver também* Action Painting
Expressionismo Alemão, 361-4
Êxtase de Santa Teresa, O (Bernini), 256-7, 313; *258*
Eyck, Hubert van, 173-6, 184, 237; *Crucificação*, 173; *_166_; *Retábulo de Ghent*, 173, 175-6; *_167-9_; *Juízo Final*, 173; *_166_
Eyck, Jan van, 173-7, 180, 184, 237, 272; *Crucificação*, 173; *_166_; *Retábulo de Ghent*, 173, 175-6; *_167-9_; *Homem com Turbante Vermelho (Auto-Retrato?)*, 176-7, 225, 241, 268; *170*; *O Casal Arnolfini*, 177, 225; *_171, 172_

Facetado, Cubismo, 365-8, 371, 378, 405, 417
Faiyum, Egito, retratos de, 81; *_84_
Família Camponesa (Le Nain), 275, 322; *279*
Família de Carlos IV, A (Goya), 315-6; *320*
Fantasia, 357, 376-82, 432, 442
Fauves (Fauvismo), 357-67, 374, 402
Fevereiro, das *Riquíssimas Horas do Duque de Berry* (Irmãos Limbourg), 160-1, 248; *_162_
Fídias, 355; *Três Deusas*, 61, 355; *58*
Fígado é a Crista do Galo, O (Gorky), 383; *406*
Figura Masculina com um Pássaro, do Rio Sepik, Nova Guiné, 18, 365; *9*
Figura Reclinada (Moore), 402; *429*
Filipe, o Árabe, 74, 188, 191; *77*
Fischer von Erlach, Johann, 282; São Carlos Borromeu, Viena, 282; *289*
Flack, Audrey, 399; *Rainha*, 399; *_300-1_, *_423_
Flamboyant, Estilo Gótico, 135, 138
Florença, Itália, 132, 153, 170, 177, 186, 188, 209; Batistério: 123, 139; *121*; concorrência para as portas de bronze do, 145-6, 187, 189, 193; *152*; "Portas do Paraíso", portas de bronze para o (Ghiberti), 189; *186*; Catedral (Arnolfo di Cambio e Brunelleschi), 139, 218; *140*; escultura para a (Donatello), 187-8; *183*; Or San Michele, escultura em nicho para o (Donatello), 187; *182*; Palácio dos Medici-Riccardi (Michelozzo), 194-5; *192*; Palazzo Vecchio, 140, 193-5, 212, 234; *142*; Santa Croce, 138-9, 194; *139*; San Lorenzo (Brunelleschi), 193-4, 196, 218; *191*; Capela dos Medici (Michelangelo), 215, 234; *213*; Santa Maria Novella, afresco (Masaccio), 196-8; *_195_
Fonte dos Inocentes, Paris (Goujon), 249; relevos da, *251*
Formas Singulares da Continuidade no Espaço (Boccioni), 404; *432*
Fotografia, 318, 330, 424-45; séc. XIX, 424-32; séc. XX, 432-45; *ver também* Fotorrealismo
Fotogramas, 441-2
Fotojornalismo, 427, 432, 435, 437, 439
Fotomontagem, 441-2
Fotorrealismo, 397, 399, 444
Fotossecessão, 430-2, 435
Fragonard, Jean Honoré, 285, 288; *Banhistas*, 285, 288; *_294_
Francisco I (Clouet), 245; *246*
Francisco I (rei da França), 228, 233-4, 245, 249
Frankenthaler, Helen, 389; *Calçada Azul*, 389; *412*
Frank, Robert, 443; *Santa Fé, Novo México*, 443; *482*
Frédéric Chopin (Delacroix), 319; *328*
Frederico II (imperador do Sacro Império Romano), 144-5
Friedrich, Caspar David, 325; *O Oceano Polar*, 325; *_334_
Friso de Animais, Caverna de Lascaux (Dordogne), França, 14-5; *4*
Fruteira, Copo e Maçãs (Cézanne), 343, 346, 359; *356*
Fuga para o Egito (Broederlam), 156, 171; *_161_
Fuseli, John Henry, 293
Futurismo, 371, 373, 378, 404; fotografia e, 432, 441

Gainsborough, Thomas, 290-1; *Mrs. Siddons*, 291-2; *301*; *Robert Andrews e sua Esposa*, 291, 322; *_300_
Galatéia (Rafael), 220, 222-3, 253, 275; *219*
Galho Ritual (White), 442; *480*
Gardner, Alexander, 427; *O Lar de um Rebelde Atirador de Elite, Gettysburg*, 427; *462*
Garnier, Charles, 310; Ópera de Paris, 310-1, 313, 422; *315*
Garota ao Piano (Lichtenstein), 396; *420*
Gattamelata, 188; Monumento Eqüestre de (Donatello), 188-9; *185*
Gauguin, Paul, 346-8, 350-2, 354-61, 364-5; *Oferendas de Gratidão*, 347, 358; *362*; *O Cristo Amarelo*, 346, 358; *_361_
Gaulês Moribundo, de Pérgamo, 63; *62*
Geertgen tot Sint Jans, 180; *Natividade*, 180-1, 232, 275; *175*
Genebra, Catedral de, retábulo da (Witz), 184; *178*
Gênesis de Viena, 93-4; *90*
Gentile da Fabriano, 161; *A Adoração dos Magos*, 161, 180, 196; *_164_
Gentileschi, Artemisia, 252-3; *Judite e a Criada com a Cabeça de Holofernes*, 252-3; *253*
Geométrico, estilo, *ver* Arte grega
Georgiana, arquitetura, 303; *ver também* Neoclassicismo
Géricault, Théodore, 319; *Oficial Montado da Guarda Imperial*, 319; *326*
Ghiberti, Lorenzo, 145-7, 188-90, 192, 196; *O Sacrifício de Isaac*, 145-6, 156, 189; *152*; *A História de Jacó e Esaú*, painel das "Portas do Paraíso", Batistério, Florença, 189, 208; *186*
Ghirlandaio, Domenico, 203, 206; *Velho e Menino*, 203; *201*
Giacometti, Alberto, 407; *O Palácio às 4 da Manhã*, 407; *435*
Giorgione da Castelfranco, 220-2, 231; *A Tempestade*, 220-3, 261; *220*
Giotto (Giotto di Bondone), 148, 150, 153, 170, 184, 196, 212, 330; *Entrada de Cristo em Jerusalém*, 148, 150, 153; *_155_
Giovanni Chellini (Rossellino), 191; *188*
Girardon, François, 281; *Modelo para Estátua Eqüestre de Luís XIV*, 281; *288*
Gizé, Egito: Grande Esfinge, 27-8; *20*; Pirâmides de Miquerinos, Quéfren e Quéops, 26-8; *19*
Glorificação do Reinado de Urbano VIII (Da Cortona), 253, 255, 284; *_255_
Gloucester, Catedral de, Inglaterra, 137-8; *138*
Goeritz, Mathias, 408-9; *Estrutura de Aço* para o Eco, Cidade do México, 409; *438*
Goes, Hugo van der, 179-81; *Retábulo dos Portinari*, 180, 203; *174*
Goethe, Johann Wolfgang von, 324
Gogh, Vincent van, 344-6, 350-1, 357, 360-1, 374; *Auto-Retrato*, 346, 361; *360*; *Paisagem com Ciprestes, perto de Arles*, 345-6; *_359_
Gonzalez, Julio, 407, 410; *Cabeça*, 407, 410; *436*
Gorky, Arshile, 383, 385, 387, 389; *O Fígado é a Crista do Galo*, 383; *406*
Gótica, arte, 116, 129, 131-61; arquite-

tura, 120, 131-40; Gótico primitivo, 120, 131, 137; na Inglaterra, arquitetura, 137-8; Gótico *Flamboyant*, 135, 138; na França: arquitetura, 132-8; pintura, 147-8; escultura, 140-3; na Alemanha, escultura, 143-4; Estilo Internacional, 132, 145, 156-61, 170-1, 180; na Itália: arquitetura, 138-40; pintura, 148-54; escultura, 144-7; Estilo Perpendicular, 137, 290; escultura, 131, 140-7, 156; *ver também* Gótico Tardio, arte do
Gótico Internacional, estilo, 132, 145, 156-61; 170-1, 180
Gótico Perpendicular, estilo, 137-8, 289-90
Gótico Tardio, arte do: arquitetura, 131, 135, 138, 170, 289-90; na França, 184; na Alemanha, 183-5; artes gráficas, 184-5; na Holanda, 180-3; pintura, 170-84, 237; escultura, 131
Goujon, Jean, 249; *Fonte dos Inocentes*, relevos da, 249; *251*
Goya, Francisco, 314-7, 319, 330; *Bobabilicon* (*Os Provérbios* nº 4), 316, 350; *322*; *A Família de Carlos IV*, 315-6; *320*; *Três de Maio, 1808*, 316, 427; *321
Grande Cavalo, O (Duchamp-Villon), 404-5; *433*
Grande Esfinge, A, 27; *20*
Gravuras, 270; Gótico Tardio, 185; Renascimento no Norte, 241, 244
Grécia Agonizando nas Ruínas de Missolonghi, A (Delacroix), 319; *327
Greco, El (Domenicos Theotocopoulos), 228-9, 231, 237; *O Enterro do Conde Orgaz*, 229, 352; *230
Gregory Vendo a Neve Cair, Quioto, Fev. 1983 (Hockney), 443-4; *483*
Gregos Combatendo Amazonas (Escopas?), friso do Mausoléu, Halicarnasso, 62; *59*
Greuze, Jean Baptiste, 304; *A Noiva da Aldeia*, 304; *307*
Grito, O (Munch), 351-2; *368
Grooms, Red, 415-6; *Ruckus Manhattan*, 415; *447*
Gropius, Walter, 417-21; Bauhaus, Dessau, 376, 395, 418-20; *452*
Gros, Antoine Jean, 318; *Napoleão em Árcole*, 318; *325*
Grünewald, Mathias (Mathis Gothardt Nithardt), 237-40, 244; *Retábulo de Isenheim*, 237-40; *238*, *239; painéis da: *Anunciação*, 239; *239; *Crucificação*, 238-9; *238*; *Ressurreição*, 239-40; *239; *Virgem e Menino com Anjos*, 239-40; *239
Guarini, Guarino, 259, 284; Palazzo Carignano, Turim, 259; *261*
Guerra Civil, 337-8, 427
Guerra do Peloponeso, 46, 62
Guerreiro Morrendo, escultura do frontão do Templo de Egina, 59, 63-4, 354-5; *55*
Guilherme, o Conquistador (rei da Inglaterra), 111, 120, 128

Habacuc, vitral, 147-8, 184, 361; *153*
Halicarnasso, Grécia: Mausoléu, esculturas do friso, 62-3; *59*
Hals, Frans, 265-7, 330; *O Alegre Bebedor*, 266, 271; *268; *As Regentes do Asilo de Velhos em Haarlem*, 267; *269*
Hamurabi (rei da Babilônia), 37; código de, *30*
Happenings, 399
Hard-Edge Painting, 390, 392-3
Hardouin-Mansart, Jules, 280; Palácio de Versalhes: Jardim, 280; *286*; *Salon de la Guerre*, 280; *285*
Harmonia em Vermelho (Sala Vermelha) (Matisse), 359-60, 367; *376
Heartfield, John, 441-2; *Assim como na Idade Média, também no Terceiro Reich*, 442; *478*
Heda, Willem, 271; *Natureza-Morta*, 271; *276*
Helenístico, estilo, *ver* Arte grega
Henrique VIII (Holbein), 228, 245; *247
Henrique IV (rei da França), 260
Henrique VIII (rei da Inglaterra), 245
Hepworth, Barbara, 403; *Escultura com Cor (Forma Oval), Azul Claro e Vermelho*, 403; *430*
Hera, de Samos, 53, 57-8, 141; *52*
Hércules e Anteu (Pollaiuolo), 192-3, 234; *189*
Hércules Estrangulando o Leão de Neméia (Psíax), 47-51; *41*, *42
Hermes (Praxíteles), 63-4, 355; *60*
Hiberno-Saxão, estilo, 106, 128
Hildesheim: Igreja de S. Miguel, 112-3, 123, 126; *110-2*
História de Jacó e Esaú, A (Ghiberti), das "Portas do Paraíso", Batistério, Florença, 189, 208; *186*
Hockney, David, 443-5; *Gregory Vendo a Neve Cair, Quioto, Fev. 1983*, 443-5; *483*
Hofmann, Hans, 397
Hogarth, William, 290, 304; *Orgia*, de *The Rake's Progress (Vida de um Libertino)*, 290, 304, 430; *299*
Holbein, Hans, o Jovem, 244-5, 290; *Erasmo de Rotterdam*, 245; *245*; *Henrique VIII*, 228, 245; *247
Homem com a Luva (Ticiano), 223, 268; *222*
Homem com Turbante Vermelho (*Auto-Retrato?*) (Van Eyck, J.), 177, 225, 241, 268; *170*
Homem Desembainhando uma Espada (Barlach), 355-6; *374*
Homero, 45-6
Homer, Winslow, 337-8; *O Sino da Manhã*, 337-8; *350
Hosmer, Harriett, 411-2
Hôtel de Soubise, Paris: Salon de la Princesse (Boffrand), 284-5; *292*
Houdon, Jean Antoine, 308; *Voltaire*, 308; *312*
Hugo, Victor, 431; escultura de (Rodin), 431; *467*
Humanismo, 168-9, 186, 244, 275

Ícones, 99-100
Ictinos: Partenon, Acrópole, 53-4, 61; *49*
Idade das Trevas, arte da, 103-4, 106, 111, 116
Ídolo cicládico, de Amorgos, 41; *35*
Igreja do Mosteiro, Dáfni, Grécia, mosaicos da, 100; *98*
Igreja Ortodoxa, 88-9, 97, 102-3
Iluminismo, 303-4, 309, 312, 315
Iluminuras: bizantinas, 114-5; carolíngias, 106-7, 110-1, 114, 119; célticas, 106, 110-1, 123-4, 128; cristãs primitivas, 92-4; góticas, 147-8, 156, 160-1; otonianas, 114; românicas, 126-8
Imhotep, 26-7, 29
Imperatriz da Índia (Stella, F.), 390; *416
Império Romano do Ocidente, 88-9, 96, 102-3, 111
Império Romano do Oriente, 88-9, 96, 103
Imprensa, desenvolvimento da, 184; *ver também* Arte gráfica
Impressionismo, 332-8, 340-5
Inferno, de *O Jardim das Delícias* (Bosch), 181-3, 362; *176*
Ingres, Jean Auguste Dominique, 317-9, 335, 354; *Louis Bertin*, 318, 425, *324*; *Odalisca*, 313, 317, 319; *323
Instalações, 415
Interior do Panteão, O (Pannini), 71; *71*
Irmã da Artista, Edma, e a Mãe, A (Morisot), 334; *343*
Isidoro de Mileto, 97; Santa Sofia, Constantinopla, 97-9, 117; *95-6*
Islã, 102-3
Istambul, *ver* Constantinopla

Jacó Lutando com o Anjo, do *Gênesis de Viena*, 93-4; *90*
Jardim das Delícias, O (Bosch), 181-3, 248, 362; *176*, *177
Jardim do Amor, O (Rubens), 261, 285; *264
Jarro, do Vale do Mosa, 126; *126*
Jefferson, Thomas, 303; Monticello, Charlottesville, 303; *305*
Johns, Jasper, 395-6; *Três Bandeiras*, 395-6; *419
Johnson, Philip; Edifício Seagram, Nova Iorque, 419; *454*
Jônios, 40, 46-7
José, o Carpinteiro (La Tour), 275; *280*

Jovem de Pé (Kouros), 53, 57, 60; *51*
Jovem de Pé (Lehmbruck), 355; *373*
Jovem de Pé (O Efebo de Krítios), 60, 188, 355; *56*
Jovem e o Demônio da Morte, vaso cinerário, 68-9; *68*
Judite e a Criada com a Cabeça de Holofernes (Gentileschi), 252-3; *253*
Juízo Final, O (Michelangelo), 214-5; *210, 212*
Juízo Final, O (Van Eyck, H. e J.), 173; _*166_
Juízo Final, tímpano (painel oeste) da Catedral de Autun, 125; *124*
Julgamento de Páris, O (Cranach), 244; _*243_
Julgamento de Páris, O (Raimondi), 330; gravura baseada em Rafael, *339*
Júlio II (Papa), 212, 217, 219
Junius Bassus, 94-5; sarcófago de, 94-5, 100, 110, 120; *91*
Júpiter e Io (Correggio), 231, 257; *232*
Justiniano e seu Séquito, mosaico, San Vitale, 99-100; *97*
Justiniano (imperador bizantino), 88-90, 96-7, 99-100, 103

Kaisersaal, Palácio Episcopal, Würzburg (Neumann), 282, 284; _*290_; afresco no teto (Tiepolo), 284-5; *291*
Kandinsky, Wassily, 362-4, 375, 383, 405; *Esboço I para "Composição VII"*, 362, 383, 436; _*382_
Käsebier, Gertrude, 431; *O Cristal Mágico*, 431, 435-6; *466*
Kauffmann, Angelica, 292-3; *Safo*, 292-3; *303*
Kelly, Ellsworth, 390; *Vermelho Azul Verde*, 390; _*415_
Klee, Paul, 377-80, 387; *Parque perto de Lu(cerna)*, 378; _*400_; *A Máquina de Gorjear*, 378, 380; *399*
Klimt, Gustav, 351-2; *O Beijo*, 352; _*369_
Kokoschka, Oskar, 361-2; *Auto-Retrato*, 361-2; *380*
Kore, estátuas, 57
Kosuth, Joseph, 400; *Uma e Três Cadeiras*, 400; *425*
Kouros, estátuas, 53, 56-7, 60
Krasner, Lee, 384-5; *Celebração*, 385; *408*

Labrouste, Henri: Biblioteca Ste.-Geneviève, Paris, 311-2; *316*
Lago Artificial em Versalhes (Atget), 434; *469*
Lange, Dorothea, 439, 441; *Mãe Migrante da Califórnia*, 441; *477*
Langhans, Karl: Porta de Brandemburgo, Berlim, 304; *306*
Laocoonte e seus Filhos (Agesandro, Atenodoro e Polidoro de Rodes), 66, 73, 212, 275; *64*
Lápita e o Centauro (Pintor de Fundição), 50; *43*
Lar de um Rebelde Atirador de Elite, Gettysburg, O (Gardner), 427; *462*
Lascaux (Dordogne), França, pinturas rupestres em, 14, 16; *Friso de Animais*, 14-5; *4*
La Tour, *ver* De La Tour, Georges
Leão X (Papa), 215
Lebrun, Charles, 278-80, 284, 291; Salon de la Guerre, Palácio de Versalhes, 280; *285*
Le Corbusier (Charles Edouard Jeanneret), 418-21; Notre-Dame-du-Haut, Ronchamp, 419-20; *455-6*; Casa Savoye, Poissy-sur-Seine, 376, 418-20; *453*
Léger, Fernand, 371; *A Cidade*, 371, 421; *393*
Lehmbruck, Wilhelm, 355; *Jovem de Pé*, 355; *373*
Leis: código de Hamurabi, 35, 37; Placa de pedra do Código de Hamurabi, *30*
Le Metafisyx (Corps de Dame) (Dubuffet), 387; *410*
Le Nain, Louis, 275, 288, 322, 328; *Família Camponesa*, 275, 322; *279*
Le Nôtre, André, 280; Palácio de Versalhes, jardins para o, 280-1; *286*
Leoa Ferida, A, de Nínive, 38; *31*
Leonard, Joanne, 443; *O Romantismo É sempre Fatal*, 443; *481*
Leonardo da Vinci, 193, 207-11, 217, 219, 223, 231, 249, 276; *Adoração dos Magos*, 208-9; *205*; *Embrião no Útero*, 211; *208*; *A Última Ceia*, 208-9, 220, 228; *206*; *Mona Lisa*, 209, 211, 223; _*207_
Lescot, Pierre, 249; Louvre, Paris, Pátio Quadrado do, 249, 278; *250*
Lestrigões Atirando Pedras na Frota de Ulisses, Os, painel das *Paisagens da Odisséia*, 79; _*81_
Levantamento da Cruz, O (Rubens), 260, 268, 318; *262*
Le Vau, Louis, 279-80; Palácio de Versalhes, Fachada do Jardim, 280; *286*
Leyster, Judith, 267; *Menino com Flauta*, 267; *270*
Lichtenstein, Roy, 395-7; *Garota ao Piano*, 396-7; *420*
Liège, Bélgica: pia batismal de (Renier de Huys), 126, 129; *125*
Limbourg, Irmãos, 160; *Riquíssimas Horas do Duque de Berry*, 156, 160-1; *Abril*, das, 160-1; _*163_; *Fevereiro*, das, 160-1, 248; _*162_
Limbourg, Pol de, *ver* Limbourg, Irmãos
Litografias, 350; fotografia e, 425
Loba, 68, 73; *66*
Lombardos, 88, 106, 111
Londres: Parlamento (Barry e Pugin), 310; *314*; Catedral de São Paulo (Wren), 290; *298*
Lorenzetti, Ambrogio, 153, 156; *O Bom Governo*, 153; _*86-7, *159_
Lorenzetti, Pietro, 153, 156; *O Nascimento da Virgem*, 153, 156, 176; _*158_
Lorrain, Claude, *ver* Claude Lorrain
Louis Bertin (Ingres), 318, 425; *324*
Louis, Morris, 389; *Véu Azul*, 390; _*413_
Louvre, Paris, 249, 278-9; projetos para o (Bernini), 278-9, 281; face leste (Perrault), 279-80, 290, 311; *284*; Pátio Quadrado do (Lescot), 249, 278; *250*; escultura para o (Goujon), 249
Luís VI (rei da França), 132
Luís XIII (rei da França), 260
Luís XIV (rei da França), 250, 274, 278-80, 284-5, 349; busto de (Bernini), 281; modelo para a estátua eqüestre de (Bernini), 281; *287*; (Girardon), 281; *288*
Lumière, Louis, 433
Lutero, Martinho, 240, 244
Luxemburgo, Palácio de, Paris, pinturas para o (Rubens), 260; *263*
Luxor, Egito: colunata e pátio de Amenhotep III, 28-9, 40, 437; *21*; pátio e pilone de Ramsés II, 28, 40, 437; *21*; Templo de Âmon-Mut-Khonsu, 29, 40, 437; *21*

Madalenianos, 14, 16
Maderno, Carlo, 255; Igreja de São Pedro, Roma, 255-6, 282; *256*
Madoña do Pescoço Comprido, A (Parmigianino), 225, 228, 231, 317; _*227_
Madona e o Menino com os Santos (Veneziano), 198-9; _*196_
Madona Entronizada, pintura sobre painel, 100; _*99_
Madona (Pisano, G.), 145, 150; *151*
Mãe e Filho (Picasso), 369; *389*
Mãe Migrante da Califórnia (Lange), 441; *477*
Maillol, Aristide, 354-5; *Mulher Sentada (Méditerranée)*, 355, 402; *372*
Maitani, Lorenzo: Catedral de Orvieto, 139-40, 195; *141*
Malevich, Kazimir, 373-4; *Quadrilátero Preto*, 373-4; *395*
Mallarmé, Stéphane, 350
Mancha de tinta sobre papel dobrado, 6, 389; *1*
Maneirismo, 224-9, 231, 233-5, 250
Manet, Edouard, 329-30, 332-4, 336, 338, 340, 342-3, 395, 416; *Um Bar no Folies Bergère*, 333; _*342_; *O Tocador de Pífaro*, 330-3, 340; _*340_; *Almoço na Relva (Déjeuner sur l'Herbe)*, 329-30, 342; *338*
Mantegna, Andrea, 203-4; *São Tiago Levado ao Suplício*, 203, 208; *202*
Mântua, Itália: Sant'Andrea (Alberti),

195; 193
Manuscritos ilustrados, *ver* iluminuras
Máquina de Gorjear, A (Klee), 378, 380; 399
Marat, Jean Paul, 305-6; pintura de (David), 305-6; 309
Marco Aurélio (imperador romano), 74; estátua eqüestre de, 74, 188, 281; 76
Maria de Medici, Rainha de França, Chegando a Marselha (Rubens), 260-1, 285; 263
Marseillaise, La (Rude), 313; 318
Martini, Simone, 153; *Caminho para o Calvário*, 153; *157
Masaccio (Tommaso di Giovanni), 196, 199, 203-4, 212, 220, 343, 368; *Santíssima Trindade*, 196, 199, 203-4, 220, 229; *195
Máscara da península de Gazelle, Nova Bretanha, Pacífico Sul, 20; 11
Máscara da região de Bamenda, Camarões, África, 20-1, 365, 403, 10
Máscara esquimó, do sudoeste do Alasca, 20; 12
Mastabas, 26, 28
Matisse, Henri, 349, 358-60, 365, 397; *Harmonia em Vermelho (Sala Vermelha)*, 359-60, 367; *376; *A Alegria da Vida*, 358-9; 375
Mausoléu de Halicarnasso, esculturas dos frisos do, 62; 59
Mestre de Flémalle (Robert Campin?), 170-3, 176, 184, 196, 237; *Anunciação*, do *Retábulo de Merode*, 171-3, 176, 196, 199; *165
Mestre do Sul da França: *Pietà de Avignon*, 184; 179
Mestre Honoré, 148; *David e Golias*, do *Breviário de Filipe, o Belo*, 148, 150; 154
Medici, Capela dos, San Lorenzo, Florença (Michelangelo), 215, 234; túmulo da, 213
Medici, Cosimo de, 228
Medici, família, 194, 201, 209, 215
Medici, Giuliano de, 215; túmulo de (Michelangelo), 215; 213
Medici, Lorenzo de (o Magnífico), 201
Medici, Maria de, 260; pintura de (Rubens), 260-1; 263
Méditerranée (Mulher Sentada) (Maillol), 355; 372
Melquisedeque e Abraão, escultura da Catedral de Reims, 143, 148; 146
Meninas, As (Velázquez) 262, 315; 267
Menino com Flauta (Leyster), 267; 270
Mesopotâmia, arte da, 32-9; Assíria, 37-9; Babilônia, 35-7, 38; neobabilônia, 38-9; Suméria, 32-5, 38
Mestre da Boêmia, 156; *A Morte da Virgem*, 153, 172; *160
México, 1934 (Cartier-Bresson), 435; 470
Micênica, arte, 44-5, 53, 58
Michelangelo Buonarroti, 9, 66, 207, 211-5, 217-20, 223-4, 228, 231, 233, 235, 253, 317, 341, 400; *A Criação do Homem*, 214, 251, 431; 211; *David*, 212, 256; 209; o *Dia*, 215; 213; *O Juízo Final*, 214, 215; 210, 212; Capela dos Medici, San Lorenzo, Florença, 215, 234; 213; a *Noite*, 215; 213; Catedral de São Pedro, Roma, 218, 255; 217; Capela Sistina, Vaticano, afrescos para a, 212-4, 220, 253, 260; 210-12; Túmulo de Giuliano de Medici, 215; 213
Michelozzo, 194-5; Palácio dos Medici-Riccardi, Florença, 194-5; 192
Mies van der Rohe, Ludwig, 419; Edifício Seagram, Nova York, 419; 454
Milão, Itália, 186, 188, 209, 217, 249
Millet, François, 322; *O Semeador*, 322; 330
Minimalismo, 408
Miquerinos e sua Esposa, 25, 57-8; 16
Miró, Joan, 381-3, 408; *Pintura*, 382-3; *404
Mistério e Melancolia de uma Rua (De Chirico), 377; 397
Mnésicles: Propileu, Acrópole, 54, 304; 50
Modelo para Estátua Eqüestre de Luís XIV (Bernini), 281; 287
Modelo para Estátua Eqüestre de Luís XIV (Girardon), 281; 288
Modernismo, 357, 373-4, 401
Moissac, França: Saint-Pierre, 124, 140; 123
Molhe em Espiral (Smithson), 410; 440
Mona Lisa (Leonardo da Vinci), 209, 211, 223; *207
Mondrian, Piet, 375-6, 390, 392, 419; *Composição em Vermelho, Azul e Amarelo*, 375-6, 390; *396
Mondrian (Rothenberg), 402; 426
Monet, Claude, 332, 335-6, 340; *O Rio*, 332, 336-7, 340, 346; *341; *Nenúfares, Giverny*, 336; 347
Monte Santa Vitória Visto da Pedreira de Bibemus, O (Cézanne), 343, 367; 357
Monticello, Charlottesville, Virgínia (Jefferson), 303; fachada e jardim, 305
Monumento à Terceira Internacional (Tatlin), 406; modelo para o, 434
Monumento Eqüestre de Gattamelata (Donatello), 188; 185
Moore, Henry, 402-3; *Figura Reclinada*, 402; 429; *Duas Formas*, 402, 438; 428
Moreau, Gustave, 348-50; *A Aparição (Dança de Salomé)*, 348; 363
Morisot, Berthe, 334, 340; *A Irmã do Artista, Edma, e a Mãe*, 334; 343
Morte da Virgem, A (Mestre da Boêmia), 153, 172; *160
Morte de Marat, A (David), 305, 425, 427; 309
Morte de Sócrates, A (David), 304, 307; *308
Morte de um Soldado Legalista (Capa), 439; 476
Morte do General Wolfe, A (West), 306, 319, 427; *310
Mosa, vale do, 125; escultura românica do, 126; 125, 126
Mosteiros: carolíngios, 107-8, 110, 112-3, 117-8; 105; célticos (irlandeses), 104, 106
Moulin de la Galet, Le (Renoir), 334; *344
Mrs. Siddons como a Musa Trágica (Reynolds), 291-2; 302
Mrs. Siddons (Gainsborough), 291-2; 301
Mulher II (De Kooning), 385, 387; *409
Mulher Seminua em Movimento (Muybridge), 432; 468
Mulher Sentada (Méditerranée) (Maillol), 354-5, 402; 372
Munch, Edvard, 351-2, 401; *O Grito*, 351-2; *368
Muybridge, Eadweard, 432; *Mulher Seminua em Movimento*, 432; 468

Nabis, 348; *ver também* Simbolismo
Nabucodonosor (rei da Babilônia), 38-9
Nadar (Gaspard Félix Tournachon), 425-6; *Sarah Bernhardt*, 426; 460
Não-objetiva, pintura, 362-4; *ver também* Abstração
Napoleão, 316-9, 427; retrato de (Gros), 318-9; 325; estátua de (Canova), 312
Napoleão em Árcole (Gros), 318-9; 325
Narmer (rei do Egito), 24; paleta de, 24-5, 29; 15
Nascimento da Virgem, O (Lorenzetti, P.), 153, 156, 176; *158
Nascimento de Vênus, O (Botticelli), 201-2, 220; *199
Natividade, do *Retábulo dos Portinari* (Van der Goes), 180; 175
Natividade (Geertgen tot Sint Jans), 180, 232, 275; 175
Natividade (Pisano, N.), do púlpito do Batistério de Pisa, 145-6, 150; 150
Naturalismo: Barroco, 250; Romantismo, 322; *ver também* Realismo
Natureza-morta: Barroco, 271; Pós-Impressionismo, 343; Rococó, 285, 288; séc. XX, 361
Natureza-Morta (Heda), 271; 276
Natureza-Morta na Cozinha (Chardin), 288; 296
Naumburg, Catedral de, relevo no anteparo do coro da, 143; 147
Navahos, pintura ritual na areia, Arizona, 21; 13
Navio Negreiro, O (Turner), 323-5, 337; *333
Nazismo, 362, 438, 442

Nefertiti (rainha do Egito), 29-30; escultura de, 29-30; *23
Negociantes de Peles no Missouri (Birgham), 326; *335
Nenúfares, Giverny (Monet), 336; 347
Neobarroco, estilo: na França, 310-1, 313-4, 318-9, 321, 328; na Espanha, 315-7
Neoclassicismo, 292, 303-9, 312; na América, 303, 306-8; arquitetura, 303-4; na Inglaterra, 303; na França, 303-6, 308; na Alemanha, 304, 325; pintura, 304-7, 325; escultura, 307-8, 411-2; *ver também* Reflorescimento clássico, estilo do
Neo-Expressionismo, 401-2
Neo-Impressionismo, 344
Neolítico, 17-8, 24
Neoplasticismo, 374-5; *ver também* De Stijl
Neoplatonismo, 201-2, 211-2
Neopoussinismo, 304, 306
Neue Staatsgalerie, Stuttgart (Stirling), 422; 458
Neumann, Balthasar, 282; Kaisersaal, Palácio Episcopal, Würzburg, 282, 284; *290
Nevelson, Louise, 411-2; *Corda Preta*, 411; 442
Nicolas de Verdun, 128, 130, 147-8; *Altar de Klosterneuburg*, 128-30; 130
Niépce, Joseph Nicéphore, 424-5; *Vista de sua Janela em Le Gras*, 424; 459
Nínive, Mesopotâmia, 38; escultura em relevo de, 31
Noiva, A (Duchamp), 380-1; 401
Noiva da Aldeia, A (Greze), 304; 307
Nolde, Emil, 361; *A Última Ceia*, 361; 379
No Moulin Rouge (Toulouse-Lautrec), 351; *367
Normandia (Normandos), 88, 111; arquitetura românica na, 120, 133-4
Notre-Dame-du-Haut, Ronchamp (Le Corbusier), 419-20; 455, 456
Notre-Dame-la-Grande, Poitiers, França, 119-20, 134; 117
Notre-Dame, Paris, 132-5, 139; 131-4
Noturno em Preto e Dourado: A Queda do Foguete (Whistler), 336-7; 349
Nova Guiné: escultura da, 18; 9
Nova Objetividade, movimento da, 438
Nova York: Edifício Seagram (Mies van der Rohe), 419; 454

Oceano Polar, O (Friedrich), 325; *334
Odalisca (Ingres), 313, 317, 319; *323
Odalisca (Rauschenberg), 414-5; 445
Odo de Metz, 107; Capela do Palácio de Carlos Magno, Aachen, 107; 104
Oferendas de Gratidão (Gauguin), 347-8, 358; 362
Oficial Montado da Guarda Imperial (Géricault), 319; 326
O'Keeffe, Georgia, 364; *Abstração em Negro*, 364, 435, 437; 383
Oldenburg, Claes, 413; *Bolsa de Gelo Gigante*, 413; 444
Op Art, 392-3, 395, 444
Ópera, Paris (Garnier), 310-1, 313, 422; 315; escultura para (Carpeaux), 313; 315
Ordem Jônica, 51, 54, 56; 46, 47, 50
Orgia, A, de *The Rake's Progress (A Vida de um Libertino)* (Hogarth), 290, 304; 299
Ornamento de haste, do Luristão, 39; 33
Orozco, José Clemente, 365; *Vítimas*, 365; 384
Or San Michele, Igreja de Florença, escultura do nicho da (Donatello), 187; 182
Orvieto, Catedral de (Maitani e outros), 139-40, 195; 141
Oseberg, barca funerária de, *Cabeça de Animal* da, 104; 101
Oto I (imperador do Sacro Império Romano), 111, 117
Oto II (imperador do Sacro Império Romano), 112
Oto III (imperador do Sacro Império Romano), 112
Otoniana, arte, 111-5

Pádua, 203; Igreja dos Eremitani, afrescos para a (Mantegna), 203-4; 202
Página da Cruz, dos *Evangelhos de Lindisfarne*, 106, 128; *102
Paisagem com o Castelo de Steen (Rubens), 261; 265
Paisagem com Ciprestes, perto de Arles (Van Gogh), 345-6; *359
Paisagem com o Enterro de Fócion (Poussin), 276; 282
Paisagens, pintura de: Barroco, 261, 270-1, 276, 278; Gótico Tardio, 184; Renascimento no Norte, 244, 248; Pós-Impressionismo, 343-5; Romantismo: na América, 326; na Inglaterra, 322-5; na França, 326-7; na Alemanha, 325-6
Paisagens da Odisséia, 79; painel das, *81
País da Cocanha, O (Brueghel), 247-8, 271; *248
Palácio às Quatro da Manhã, O (Giacometti), 407; 435
Palácio de Diocleciano, Split, Iugoslávia, 72-3; 73
Palácio de Minos, Cnossos, Creta, 42-3; afrescos do, 43; 36, *37; Aposento da Rainha, 42-3; 36
Palácio de Versalhes, 274, 280-1, 284; Fachada do Jardim (Le Vau e Hardou-in-Mansart), 280; 286; Salão dos Espelhos, 280; jardins do (Le Nôtre), 280-1; 286; Salon de la Guerre (Hardouin-Mansart, Lebrun e Coysevox), 280; 285; Salon de la Paix, 280
Palácio Episcopal, Würzburg: Kaisersaal (Neumann), 282, 284; *290; afresco no teto do (Tiepolo), 284-5; 291
Palácio Medici-Riccardi, Florença (Michelozzo), 192, 194-5; 192
Palazzo Barberini, Roma, afresco no teto do (Da Cortona), 253, 255; *255
Palazzo Carignano, Turim (Guarini), 259; 261
Palazzo Farnese, Roma, afresco no teto do (Carracci), 253, 255, 260; 254
Palazzo Vecchio, Florença, 140, 193, 195, 212, 234; 142
Paleolítico, 14-7, 18
Paleta do Rei Narmer, 24-5, 29, 35; 15
Palladio, Andrea, 235-6, 290; Villa Rotonda, Vicenza, 236; 237
Pannini, G. P.: *Interior do Panteão*, 71; 71
Panteão, Roma, 71-2, 90, 96, 98, 123, 217-8, 282; 70, 71
Panthéon Nadar, Le (Nadar), 425-6
Panteão (Ste.-Geneviève), Paris (Soufflot), 303; 304
Papigno (Corot), 327, 332, 337; 336
Paris, 131, 153, 274; Biblioteca Ste.-Geneviève (Labrouste), 311-2; 316; Hôtel de Soubise, Salon de la Princesse (Boffrand), 284-5; 292; Louvre: 249, 278-9, 281; projetos para o (Bernini), 278-9, 281; face leste (Perrault), 279-80, 290, 311; 284; escultura para o (Goujon), 249; Pátio Quadrado do (Lescot), 249, 278; 250; Palácio de Luxemburgo, pinturas para o (Rubens), 260; 263; Notre-Dame, 132-5, 139; 131-4; Ópera de (Garnier): 310-1, 313, 422; 315; escultura para a (Carpeaux), 313; 315; Panteão (Ste.-Geneviève) (Soufflot), 303; 304; Centro da Cultura e Artes Nacionais Georges Pompidou (Piano e Rogers), 420-1; 457; St.-Denis, Igreja da Abadia de, 132-5, 140, 147
Parlamento, Londres (Barry e Pugin), 310; 314
Parma, Catedral de, afrescos da cúpula da (Correggio), 231; 231
Parmigianino (Francesco Mazzola), 224-5, 228; *Madona do Pescoço Comprido*, 225, 228, 231, 317; *227; *Auto-Retrato*, 224-5; 225
Parque perto de Lu(cerna) (Klee), 378; *400
Partenon, Acrópole, Atenas (Ictino e Calícrates), 53-4, 61; 49; escultura do frontão do (Fídias), 61, 355; 58
Partida, A (Beckmann), 362; *381
Partida de Lot e Abraão, A, mosaico de Santa Maria Maggiore, Roma, 92, 114, 145; 88

Pasteleiro de Colônia (Sander), 438; *475*
Pastoral (Claude Lorrain), 278, 326; *283*
Pauline Borghese como Vênus (Canova), 313; *317*
Pensador, O (Rodin), 340-1, 355, 431; *354*
Perrault, Claude, 279; Louvre, Paris, fachada leste, 279, 280, 290, 311; *284*
Persa, arte, 39-40
Persépolis, Irã: Sala de Audiências de Dario, 40; *34*
Persistência da Memória, A (Dali), 381; *403*
Perspectiva: atmosférica, 173; linear, 173; científica, 189-90, 193, 196, 199-200, 206, 209, 330; de baixo para cima, 203-4
Perugino, Pietro, 206, 220; *A Entrega das Chaves*, 206; *204*
Pesto, Itália: "Basílica", 53-4; *48*; Templo de Poseidon, 53-4; *48*
Petrarca, 168-9
Pfaff, Judy, 415-6; *Dragões*, 415-6; *448*
Piano, Renzo: Centro da Cultura e Artes Nacionais Georges Pompidou, Paris, 421-2; *457*
Picasso, Pablo, 352, 354, 365-7, 369, 371, 374, 381, 407, 433; *Ambroise Vollard*, 367, 444; *386*; Período Azul de, 352, 355, 365; *Cabeça de Touro*, 8, 407; *2*; *As Senhoritas de Avignon*, 365-7, 371; *385*; *Mãe e Filho*, 369; *389*; *O Velho Violonista*, 352; *370*; *Três Bailarinos*, 369, 381, 407, *_390_; *Três Músicos*, 369; *388*
Piero della Francesca, 199-200, 206, 220, 244, 344; *A Prova da Verdadeira Cruz*, *_166-7_, 199-200, 344; *_197_
Piero di Cosimo, 202-3; *A Descoberta do Mel*, 202-3; *_200_
Pietà de Avignon, A (Mestre do Sul da França), 184; *179*
Pietà, de Bonn, 143-4, 177, 238; *148*
Pimentão (Weston), 437; *473*
Pintor de Fundição, 50; *Lápita e o Centauro*, 50-1; *43*
Pintura de gênero: Barroco, 271-2; Neoclassicismo, 304; Rococó, 285
Pintura em Campos de Cor *(Color-Field Painting)*, 383, 387-90
Pintura (Miró), 381-3; *_404_
Pirâmides de Miquerinos, Quéfren e Quéops, Gizé, Egito, 26-8; *19*
Pirâmides, egípcias, 26-8; *ver também* zigurates
Pirâmide em degrau, monumento funerário do rei Zoser, Sakkarah, Egito, 26, 34; *17*
Pisa, Itália, 117; Batistério, 122, 193; *120*; escultura para o (Pisano), 144; *150*; Campanile, 122; *120*; Catedral, 122, 139; *120*; Torre Inclinada, 123, 139; *120*
Pisano, Giovanni, 145; *Madona*, 145, 150; *151*
Pisano, Nicola, 144-5; *A Natividade*, do púlpito do Batistério de Pisa, 144, 146, 150; *150*
Platão, 186, 202, 219, 278, 361
Plínio, 66, 79, 252
Poço de Moisés, O (Sluter), 144, 156, 177, 187; *149*
Poe, Edgar Allan, 350
Poissy-sur-Seine, França: Casa Savoye (Le Corbusier), 376, 418-20; *453*
Poitiers, França: Notre-Dame-la-Grande, 119-20; *117*
Pollaiuolo, Antonio del, 192-3; *Hércules e Anteu*, 192-3, 234; *189*
Pollock, Jackson, 384-5, 395, 416; *Um (Número 31, 1950)*, 384-5; *407*
Pompéia: Casa dos Vettii, Sala de Íxion, pinturas murais da, 79, 100, 114, 145; *82*; mosaico da, 51, 92, 128; *45*; Vila dos Mistérios, pinturas murais da, 79; *83*
Pompidou, Georges, Centro da Cultura e Artes Nacionais, Paris (Piano e Rogers), 420-1; *457*
Ponte de Brooklyn, A (Stella, J.) 371; *392*
Pontilhismo, 344
Pontormo (Jacopo Carucci da Pontormo), 224, 233; *Estudo para uma Jovem*, 224; *224*
Pop Art, 392, 395-7, 399, 408; escultura, 413-5
Popova, Liubov, 373-4; *O Viajante*, 373-4, 444-5; *394*
Porta de Ishtar, Babilônia, 38-9; *32*
Porta dos Leões, Micenas, 45, 53, 58; *39*
Porta do Inferno, A (Rodin), 340
"Portas do Paraíso" (Ghiberti), portas de bronze para o Batistério, Florença, 189; painel das, *186*
Poseidon (Zeus?), 60-1; *57*
Pós-Impressionismo, 335, 342-56, 365, 371; escultura, 354-6
Pós-moderna, arquitetura, 420-2
Poussin, Nicolas, 253, 275-6, 278, 280, 285, 304, 306, 317, 323, 327; *Paisagem com o Enterro de Fócion*, 276; *282*; *O Rapto das Sabinas*, 275, 304; *281*
Prairie Houses (Wright), 417, 419; *450, 451*
Prato, Itália: Santa Maria delle Carceri, igreja de (Sangallo), 196; *194*
Praxíteles, 63, 355; *Hermes*, 63, 355; *60*
Pré-Rafaelita, Irmandade, 350, 430
Pré-Renascimento, arte do, *ver* Renascimento, arte do
Primeira Guerra Mundial, 361, 364, 371, 380, 405
Primevalismo, 402-3
Princesa de Polignac (Vigée-Lebrun), 288-9, 292; *297*
Príncipe Rahotep e sua Esposa Nofret, 25-6, 68; *_14_
Profeta (Zuccone) (Donatello), 187-8, 196, 199; *183*
Propileu, Acrópole, Atenas (Mnésicles), 54, 56, 304; *50*
Protestantismo, 250, 264; *ver também* Reforma
Proto-Barroco, pintura do, 231
Prova da Verdadeira Cruz, A (Piero della Francesca), 166-7, 199-200, 344; *_197_
Provérbios, Os (Goya), 316-7; água-forte de, *322*
Psíax, 47-50; *Hércules Estrangulando o Leão de Neméia*, 47-51; *41*, *_42_
Pugin, A. Welby, O Parlamento, Londres, 310; *314*
Putto com Golfinho (Verrocchio), 193; *190*

Quadrilátero Preto (Malevich), 374; *395*
Quatro Cavaleiros do Apocalipse, Os (Dürer), 241, 443; *241*
Quebradores de Pedra, Os (Courbet), 328; *337*
Quéfren (rei do Egito), 27
Questão Iconoclasta, 99-100
Quios, Grécia: escultura de, 58; *53*

Rafael (Raffaello Sanzio), 206-7, 218-20, 223-5, 228, 231, 253, 275, 278; *Galatéia*, 220, 222-3, 253, 275; *219*; *A Escola de Atenas*, 219-20, 225, 275; *_218_; Stanza della Segnatura, Vaticano, Roma, afrescos para a, 219-20, 253; *_218_
Raimondi, Marcantonio, *O Julgamento de Páris*, gravura baseada em Rafael, 330; *339*
Rainha (Flack), *_300-1_, 399; *_423_
Rainha Nefertiti, A, 29-30; *_23_
Rake's Progress (Vida de um Libertino) (Hogarth), 290, 304, 429-30; *A Orgia*, *299*
Ramsés III (rei do Egito), 28
Rapto da Sabina, O (Bologna), 234-5, 275; *236*
Rapto das Sabinas, O (Poussin), 275, 304; *281*
Rauschenberg, Robert, 413-5; *Odalisca*, 414-5; *445*
Ravena, Itália, Sant'Apollinare in Classe, 90, 92, 96-7, 117, 119, 122, 139; *86*, *_87_; San Vitale: 96-7, 107; *93, 94*; mosaicos de, 99, 100; *97*
Ray, Man, 433-4, 442; *Rayograph* (Raiografia), 442; *479*
Rayograph (Raiografia) (Ray), 442; *479*
Ready-mades (Duchamp), 381, 400, 406, 441
Realismo, 328-9; fotografia e, 429; na Itália do século XVI, 231-3
Redon, Odilon, 350; *O Olho do Balão*, 350; *366*

Reflorescimento Barroco, *ver* Neobarroco, estilo
Reflorescimento do estilo Clássico, 309-10, 312-3
Reflorescimento do estilo Gótico, 309-10, 312, 350
Reflorescimento do estilo Grego, 303-4; *ver também* Neoclassicismo
Reflorescimento do estilo Renascentista, 310-1
Reforma, 168, 215, 237, 244-5, 247
Regentes do Asilo de Velhos em Haarlem, As (Hals), 267; *269*
Reims, Catedral de, escultura da, 142-5, 147-8; painel central, fachada oeste, *145*; interior, parede oeste, *146*
Rejlander, Oscar, 429-30, 441; *Os Dois Caminhos da Vida*, 429-30; *464*
Rembrandt van Rijn, 252, 267-70, 275, 292, 315, 322, 328, 361; *O Cegamento de Sansão*, 267; *271*; *Cristo Pregando*, 269; *273*; *O Cavaleiro Polonês*, 268-9; *274; *Auto-Retrato*, 267; *272*
Renascimento, arte do, 168-70, 186-223, 365; Pré-Renascimento, na Itália: 186-206, 208; arquitetura, 170, 188, 193-6; pintura, em Florença, 170, 196-203; no Norte da Itália, 203-6; em Roma, 206; escultura, em Florença, 170, 186-93; Alto Renascimento, na Itália: 207-23; arquitetura, 217-8; pintura, 208-15, 219-23; escultura, 212, 215; Renascimento Tardio, 207; Renascimento no Norte: 237-49; arquitetura, na França, 249; pintura, na França, 245; na Alemanha, 237-47; na Holanda, 247-8; escultura, na França, 249; *ver também* Gótico Final, arte do; Maneirismo
Renascimento no Norte, arte, 237-49
Renier de Huy, 126; pia batismal, de Liège, 126, 129; *125*
Renoir, Auguste, 334; *Le Moulin de la Galette*, 334; *344
Ressurreição, A (Della Robbia), 190-1; *187*
Ressurreição, A, do *Retábulo de Isenheim* (Grünewald), 239-40; *239
Retábulo de Ghent (Van Eyck, H. e J.), 173, 175-6; *Adão e Eva*, *168; fechado, *169; aberto, *167
Retábulo de Isenheim (Grünewald), 237-40; fechado, *238*; aberto, *239
Retábulo de Merode (Mestre de Flémalle), 171, 176; *Anunciação* do, 171-3, 176, 196, 199; *165
Retábulo dos Portinari (Van der Goes), 180, 203; *174*
Retrato de Cabeça, de Delos, 64, 66; *61*
Retrato de Carlos I Caçando (Van Dyck), 261-2, 291; *266*
Retrato de um Menino, de Faiyum, Egito, 79, 81; *84
Retrato de um Romano, 73, 191; *74*
Retratos (pintura e escultura): Barroco, 261-2; Egito, 25-6; Grécia, 63; Gótico Tardio, 176-7; Neoclassicismo, 308; fotografia e, 425-6, 430; Renascimento, 192, 223; Rococó, 288, 290-2; Roma, 73-5
Revolução Americana, 302-3, 425
Revolução Francesa, 281, 288, 302, 303, 315, 425
Revolução industrial, 302, 311, 425
Reynolds, Joshua, 291-2, 306; *Mrs. Siddons como a Musa Trágica*, 291-2; *302*
Riis, Jacob, 429; *Esconderijo de Bandidos*, 429, 435; *463*
Rio, O (Monet), 332, 336-7, 340, 346; *341
Riquíssimas Horas do Duque de Berry (Irmãos Limbourg), 156, 160-1, 248; *162, *163
Robbia, Luca della, 190-1; *A Ressurreição*, 190-1; *187*
Robert Andrews e sua Esposa (Gainsborough), 290-1, 322; *300
Robie House, Chicago (Wright), 376, 417-8; *450, 451*
Robinson, William: Strawberry Hill, Twickenham, 309-10; *313*
Rococó, estilo, 282, 284-93, 313; na Inglaterra: arquitetura, 289-90; pintura, 290-3; na França: arquitetura, 282, 284-5; pintura, 285, 288-90
Rodin, Auguste, 340-1, 354-5; *Balzac*, 341; *355*; fotografia de (Steichen), 431, 435; *467*; *O Pensador*, 340-1, 355, 431; *354*
Rodin com suas Esculturas "Victor Hugo" e "O Pensador" (Steichen), 431, 435; *467*
Rogers, Richard: Centro da Cultura e Artes Nacionais Georges Pompidou, Paris, 421-2; *457*
Roma, 67, 89, 117, 123, 217, 250, 274; Basílica de Constantino, 72, 74, 98, 217, 218; *72*; Catacumba de São Pedro e São Marcelino, pinturas no teto das, 89-90, 92, 94, 117; *85*; Coliseu, 71, 119; *69*; Palazzo Barberini, afresco no teto do (Da Cortona), 255; *255; Palazzo Farnese, afresco no teto do (Carracci), 253, 255, 260; *254*; Panteão, 71-2, 90, 96, 98, 123, 195, 217-8, 282; *70-1*; San Carlo alle Quattro Fontane (Borromini), 257-9; *260*; San Luigi dei Francesi, pinturas para (Caravaggio), 250-2; *252; Santa Maria della Vittoria, Capela Cornaro, escultura para (Bernini), 256-7; *258*; Santa Maria Maggiore, mosaico de, 92, 93, 114, 145; *88*; Saint-Maclou, 135; *136*; São Pedro: 415; túmulos de bronze (Pollaiuolo), 192; colunata (Bernini), 256-7, 415; *256*; domo (Michelangelo), 218, 255; *217*; nave central e fachada (Maderno), 255-6, 282; *256*; planta (Bramante), 217-8, 220, 255; *215, 216*; Capela Sistina, Vaticano: afrescos do teto da, (Michelangelo), 212-5, 219-20, 253, 260; *210-1*; afrescos nas paredes da (Botticelli), 206; (Ghirlandaio), 206; (Michelangelo), 214-5; *210, 212*; (Perugino), 206, 253; *204*; Stanza della Segnatura, Vaticano, afrescos para a (Rafael), 219-20; *218; Tempietto, San Pietro in Montorio (Bramante), 217, 290; *214*
Romana, arte, 70-81; arquitetura, 70-3, 90, 96; influência grega sobre a, 70, 71, 73, 79, 81; literatura, 107; mosaicos, 51, 92; pintura, 77-81; escultura, 73-7
Românica, arte, 116-30; arquitetura: 116-23; na Inglaterra, 120-1; na França, 117-20; na Itália, 122-3; na Normandia, 120, 133-4; pintura, 126-30; escultura: 123-6; na França, 123-5; no vale do rio do Mosa, 125-6; na Espanha, 123
Romano, Império, 70, 73, 74, 88; *ver também* Império Romano do Ocidente; Império Romano do Oriente
Romantismo, 271, 309-27, 348-9, 350, 357, 377; arquitetura: 309-12; na Inglaterra, 309-10; na França, 310-2; pintura: 314-28; na América, 326-7; na Inglaterra, 322-5; na França, 317-22, 327; na Alemanha, 325; na Espanha, 314-7; fotografia e, 425, 430; escultura: 312-4; na França, 313-4; na Itália, 312-3
Romantismo é Sempre Fatal, O (Leonard), 443; *481*
Ronchamp, França: Notre-Dame-du-Haut (Le Corbusier), 419-20; *455, 456*
Rossellino, Antonio, 191, 193; *Giovanni Chellini*, 191; *188*
Rossetti, Dante Gabriel, 350; *Ecce Ancilla Domini*, 350, 430; *365*
Rosso Fiorentino, 224, 233; *A Descida da Cruz*, 224, 228; *226
Rothenberg, Susan, 401-2; *Mondrian*, 402; *426*
Rothko, Mark, 387, 389, 390; *Terra e Verde*, 387; *411
Rouault, Georges, 349, 360-1; O Velho Palhaço, 360; *377*
Rousseau, Henri, 352, 354, 434; *O Sonho*, 354, 376; *371
Rubens, Peter Paul, 259-62, 264-6, 275, 285, 291; *O Jardim do Amor*, 261, 285; *264; *Paisagem com o Castelo de Steen*, 261; *265*; *Maria de Medici, Rainha de França, Chegando a Marselha*, 260-1, 285; *263*; *O Levantamento da Cruz*, 260, 268, 318; *262*
Ruckus Manhattan (Grooms), 415; *447*
Rude, François, 313; *Marseillaise, La,*

313; *318*
Ruisdael, Jacob van, 270-1, 291, 322; *O Cemitério*, 271; *275*
Ruskin, John, 337

Sacra Conversazione (Sacra Conversação), pinturas, 198-9; _*196_
Sacrifício de Isaac, O (Ghiberti), 145-6, 156, 189; *152*
Safo (Kauffmann), 292-3; *303*
Sakkarah, Egito: Câmera Funerária do Rei Zoser, 26; meias-colunas papiriformes do Palácio do Norte, 27, 29, 53, 56; *18*; Pirâmide em degrau, 26, 34; *17*
Sala de Audiência de Dario, Persépolis, 40; *34*
Sala de Íxion, Casa dos Vettii, Pompéia, 79, 100, 114, 144; *82*
Saleiro de Francisco I (Cellini), 233, 249; *235*
Salisbury, Catedral de, Inglaterra, 137-8; *137*
Salomé (Beardsley), 349, 352; *364*
Salon de la Guerre, Palácio de Versalhes (Hardouin-Mansart, Lebrun e Coysevox), 280; *285*
Salon de la Princesse, Hôtel de Soubise, Paris (Boffrand), 284-5; *292*
Samos, Grécia: Templo de Hera, escultura do, 57-8; *52*
Sander, August, 438; *Pasteleiro de Colônia*, 438; *475*
Sangallo, Giuliano da, 196; Santa Maria delle Carceri, Prato, 196; *194*
Santa Fé, Novo México (Frank), 443; *482*
Santíssima Trindade (Masaccio), 196, 199, 203, 220, 229; _*195_

Os santos estão em ordem alfabética de acordo com seus primeiros nomes.

Sant'Andrea, Mântua (Alberti), 195; *193*
Sant'Apollinare in Classe, Ravena, 90, 92, 96-7, 117, 119, 122, 139; *86*, _*87_
São Bernardo de Clairvaux, 124-5
San Carlo alle Quattro Fontane, Roma (Borromini), 258-9; *260*
São Carlos Borromeu, Viena (Fischer von Erlach), 282; *289*
Santa Croce, Florença, 138-9, 194; *139*
Saint-Denis, Igreja da Abadia de, perto de Paris, 132, 134-5, 137, 140, 147
Sta. Dorotéa, xilogravura, 184; *180*
Saint-Etienne, Caen (Normandia), França, 120, 134; *118*
São Francisco, Arezzo, afrescos para (Piero della Francesca), 199-200; _*197_
São Francisco em Êxtase (Bellini), 205, 220; _*203_
Sankt Gallen, Suíça, planta para um mosteiro, da Biblioteca Capitular de, 107-8, 112, 117-8; *105*
Ste.-Geneviève, Paris, *ver* Panteão, Paris
São João Evangelista, do *Evangeliário do Abade Wedricus*, 128; _*127_
São Jorge (Donatello), 187; *182*
San Lorenzo, Florença (Brunelleschi), 193-4, 196, 218; *191*; Capela dos Medici em (Michelangelo), 215, 234; túmulo de, *213*
San Luigi dei Francesi, Roma, pinturas para (Caravaggio), 250-2; _*252_
Saint-Maclou, Rouen, França, 135; *136*
São Marcos, do *Evangeliário do Arcebispo Ebbo de Reims*, 110-2, 125; *108*
Santa Maria della Vittoria, Roma, Capela Cornaro, escultura para (Bernini), 257; *258*
Santa Maria delle Carceri, Prato (Sangallo), 196; *194*
Santa Maria Maggiore, Roma, mosaico de, 92-3, 114, 145; *88*
Santa Maria Novella, Florença, afresco para (Masaccio), 196; _*195_
São Mateus, do *Evangeliário de Carlos Magno*, 110; *107*
São Mateus (Savoldo), 231; *233*
São Miguel, Hildesheim, 112-3; *110, 111*; portas do Bispo Bernward, 123, 126; *112*
São Paulo, Catedral de, Londres (Wren), 290; *298*
São Pedro, Roma, 415; túmulos de bronze para (Pollaiuolo), 192; colunata (Bernini), 256-7, 415; *256*; domo (Michelangelo), 218, 255; *217*; nave central e fachada (Maderno), 255-6, 282; *256*; planta (Bramante), 217-8, 220, 255; *215, 216*
St.-Pierre, Moissac, 124-5, 140; Portal Sul (parte), *123*
San Pietro in Montorio, Roma: Tempietto (Bramante), 217, 290; *214*
St.-Savin-sur-Gartempe, França, pintura mural de, 128; *129*
St.-Sernin, Toulouse, França, 117-22, 133; *114-6*; escultura em relevo de, 124; *122*
Santa Sofia, Constantinopla (Antêmio de Trales e Isidoro de Mileto), 97-9, 117; *95, 96*
São Tiago Levado ao Suplício (Mantegna), 203, 208; *202*
San Vitale, Ravena, 96-7, 107; *93, 94*; mosaicos de, 99, 100; *97*
Sapatos Novos para H. (Eddy), 397, 399; _*421_; fotografia para; *422*
Sarah Bernhardt (Nadar), 426; *460*
Sarcófago de Junius Bassus, 94-5, 100, 110, 120; escultura em relevo do, *91*
Savoldo, Girolamo, 231-2; *São Mateus*, 231; *233*
Schongauer, Martin, 185, 237, 241; *A Tentação de Sto. Antônio*, 185, 241; *181*
Scriptoria (oficinas de escrita), 104, 110, 128
Seagram, Edifício, Nova York (Mies van der Rohe e Johnson), 419; *454*
Segal, George, 415; *Cinema*, 415; *446*
Semeador, O (Millet), 322; *330*
Sem Título (Clemente), 401; _*424_
Senhoritas de Avignon, As (Picasso), 365-7, 371; _*385_
Seurat, Georges, 343-5, 365, 401; *Uma Tarde de Domingo na Grande-Jatte*, 344; _*358_
Simbolismo, 346-50, 354, 364
Sino da Manhã, O (Homer), 337-8; _*350_
Sluter, Claus, 144; *O Poço de Moisés*, 144, 156, 177, 187; *149*
Smith, David, 410-1; Série *Cubi*, 410-1; *441*
Smithson, Robert, 409-10; *Molhe em Espiral*, 410; *440*
Sociedade Fotográfica Real da Grã-Bretanha, 430
Sonho, O (Rousseau), 354, 376; _*371_
Soufflot, Jacques Germain, 303; Panteão (Ste.-Geneviève), Paris, 303; *304*
Soutine, Chaim, 361; *A Ave Morta*, 361; *378*
Split, Iugoslávia, Palácio de Diocleciano, 72-3; *73*
Stanza della Segnatura, Vaticano, Roma, afrescos para a (Rafael), 219-20, 253; _*218_
Steen, Jan, 271, 290; *A Véspera do Dia de São Nicolau*, 271, 304; *277*
Steichen, Edward, 431, 435; *Rodin com suas Esculturas "Victor Hugo" e "O Pensador"*, 431, 435; *467*
Stella, Frank, 390-2; *Imperatriz da Índia*, _*416_
Stella, Joseph, 371; *A Ponte de Brooklyn*, 371; *392*
Stieglitz, Alfred, 364, 431, 435-6, 437; *Equivalente*, 435-6, 437, 442; *472*; *A Terceira Classe do Navio*, 435; *471*
Stirling, James, 422; Neue Staatsgalerie, Stuttgart, 422; *458*
Stoke-by-Nayland (Constable), 323; *332*
Stonehenge, Planície de Salisbury, Wiltshire, Inglaterra, 18, 402, 408; *7*; *Grande Círculo, 8*
Strawberry Hill, Twickenham, Inglaterra (Walpole, Robinson e outros), 309-10; *313*
Stuttgart, Alemanha Ocidental: Neue Staatsgalerie (Stirling), 422; *458*
Suger (abade), 132-3, 135, 141, 147; *ver também* St.-Denis, Igreja da Abadia de
Sullivan, Louis, 417-8; Loja de Departamentos da Carson Pirie Scott & Company, Chicago, 417; *449*
Suprematismo, 373-4, 405
Surrealismo, 350, 381-3; fotografia e,

434-5, 442; escultura e, 406-7
Sutton Hoo, Barca Funerária de, tampo de bolsa da, 103-4, 106; *100*

Talbot, William Henry Fox, 425
Tampo de bolsa, da Barca Funerária de Sutton Hoo, 103-4, 106; *100*
Tanner, Henry O., 338; *A Aula de Banjo*, 338; *352*
Tarde de Domingo na Grande-Jatte, Uma (Seurat), 343-4; **358*
Tatlin, Vladimir, 374, 405-6; *Monumento à Terceira Internacional*, 406; *434*
Tell Asmar, Mesopotâmia, estátuas do Templo de Abu em, 34-5, 37, 57; *27*
Têmpera, pintura a, 172
Tempestade, A (Giorgione), 220-3, 261; *220*
Tempietto, San Pietro in Montorio, Roma (Bramante), 217, 290; *214*
"Templo Branco" e seu zigurate, 33-4; *25-6*
Templo de Âmon-Mut-Khonsu, Luxor, 29, 40, 437; *21*
Templo de Atena Nike, Acrópole, Atenas, 54-6; *50*
Templo de Egina, Grécia, escultura do frontão do, 59, 63; *55*
Templo de Hera, Samos, Grécia, 57-8; escultura do, *52*
Templo de Poseidon, Pesto, Itália, 53; *48*
Tentação de Santo Antônio, A (Schongauer), 185, 241; *181*
Terceira Classe do Navio, A (Stieglitz), 435; *471*
Terra, Arte da, 409-10
Terra e Verde (Rothko), 387; **411*
Terry, Ellen, 430; fotografia de (Cameron), 430; *465*
Tesouro de Atreu, Micenas, 44; *38*
Ticiano (Tiziano Vecellio), 207, 220-3, 228-9, 231, 253, 261-2; *Bacanal*, 222-3, 231, 358; **221*; *Cristo Coroado com Espinhos*, 223; *223*; *Homem com a Luva*, 223, 268; *222*
Tiepolo, Giovanni Battista, 284-5, 314; Kaisersaal, Palácio Episcopal, Würzburg, afresco do teto da, 284, 285; *291*
Tintoretto (Jacopo Robusti), 228, 232; *A Última Ceia*, 228-9, 232; *229*
Tito (imperador romano), 76; Arco de, Roma, 76; *80*
Tocador de Pífaro, O (Manet), 330, 332-3, 340; **340*
Torre de Babel, Babilônia, 33, 38
Totem e Tabu (Ernst), 381; *405*
Toulouse, França: St.-Sernin, 117-22, 133; *114-6*; escultura em relevo de, 124; *122*
Toulouse-Lautrec, Henri de, 350-2; *No Moulin Rouge*, 351; **367*
Tournachon, Gaspard Felix, *ver* Nadar
Trafalgar Square (Mondrian), 375
Trajano, 73, 191; *75*
Travessia do Mar Vermelho, A, placa esmaltada do *Altar de Klosterneuburg*, 128-30; *130*
Três Bailarinos, (Picasso), 369, 381, 407; **390*
Três Bandeiras, (Johns), 395-6; **419*
Três de Maio, 1808 (Goya), 316, 427; **321*
Três Deusas (Fídias?), escultura do frontão do Partenon, Atenas, 61, 355; *58*
Três Músicos, Os (Picasso), 369; *388*
Túmulo de Giuliano de Medici, Capela dos Medici, San Lorenzo, Florença (Michelangelo), 215, 234; *213*
Turim, Itália, 259; Palazzo Carignano (Guarini), 259; *261*
Turner, Joseph Mallord William, 323-5, 336; *O Navio Negreiro*, 323-5, 337; **333*
Tutancâmon (rei do Egito), 29-30; cobertura do sarcófago de, 30; **24*
Twickenham, Inglaterra: Strawberry Hill (Walpole, Robinson e outros), 309-10; *313*

Última Ceia, A (Leonardo da Vinci), 208-9, 220, 228; *206*
Última Ceia, A (Nolde), 361; *379*
Última Ceia, A (Tintoretto), 228-9, 232; *229*
Uma e Três Cadeiras (Kosuth), 400; *425*
1 Placa de Cobre, 1 Placa de Zinco, 1 Pano de Borracha, 2 Compassos de Calibre, 1 Telescópio de Cano de Esgoto, 1 Homem de Tubulação (Ernst), 381; *402*
Um (Número 31, 1950) (Pollock), 383-5; *407*
Urbano, desenvolvimento, 117, 132
Urbano II (Papa), 117
Urbano VIII (Papa), 254-5
Ur, Mesopotâmia: túmulos sumérios de, 32, 35; escultura de, 35; **28, 29*
Uruk (atualmente Warka), Mesopotâmia: "Templo Branco" e zigurate, 33-4; *25-6*

Vagão de Terceira Classe (Daumier), 321-2, 333; *329*
Vale do Rio Mosa, 125-6; escultura românica, 126; *125, 126*
Van der Goes, *ver* Goes, Hugo van der
Van der Weyden, *ver* Weyden, Rogier van der
Van Dyck, *ver* Dyck, Anthony van
Van Eyck, *ver* Eyck, Hubert van; Jan van
Van Gogh, *ver* Gogh, Vincent van
Vasarely, Victor, 393, 395; *Vega*, 393, 395; *417*
Vasari, Giorgio, 225
Vaso ático com fundo branco (Pintor de Aquiles), 50-1; *44*
Vasos gregos, pinturas dos, 46-51, 56
Vaticano, Roma, *ver* Roma
Vega (Vasarely), 393, 395; *417*
Velázquez, Diego, 262, 315, 330, 338; *As Meninas*, 262, 315; *267*
Velho e Menino (Ghirlandaio), 203; *201*
Velho Palhaço, O (Rouault), 360; *377*
Velho Violonista, O (Picasso), 352; *370*
Veneza, Itália, 117, 203, 205, 220, 228
Veneziano, Domenico, 196, 198-9, 220; *Madona e o Menino com os Santos*, 198-9; **196*
Vênus de Willendorf, 17-8, 40; *6*
Vermeer, Jan, 267, 271-3, 275, 285; *A Carta*, 271-3; *278*
Vermelho Azul Verde (Kelly), 390; **415*
Veronese, Paolo, 232-3, 284; *Cristo na Casa de Levi*, 232, 311; *234*
Verrocchio, Andrea del, 192-3, 206-7; *Putto com Golfinho*, 193; *190*
Versalhes, Palácio de, 274, 280-1, 284; Fachada do Jardim (Le Vau e Hardouin-Mansart), 280-1; *286*; Salão dos Espelhos, 280; jardins do (Le Nôtre), 280-1; *286*; Salon de la Guerre (Hardouin-Mansart, Lebrun e Coysevox), 280; *285*; Salon de la Paix, 280
Véspera do Dia de São Nicolau, A (Steen), 271, 304; *277*
Véu Azul (Louis), 389; **413*
Viajante, O (Popova), 373-4, 444-5; *394*
Vicenza, Itália: Villa Rotonda (Palladio), 236; *237*
Viena, Áustria: São Carlos Borromeu, igreja de (Fischer von Erlach), 282; *289*
Vigée-Lebrun, Marie Louise Elizabeth, 288-9, 292; *Princesa de Polignac*, 288-9; *297*
Vikings, 111
Vila dos Mistérios, Pompéia, pinturas murais da, 79; *83*
Villa Rotonda, Vicenza (Palladio), 236; *237*
Virgem, de Quios (?), 58; *53*
Virgem e Menino com Anjos, do *Retábulo de Isenheim* (Grünewald), 239-40; **239*
Virgílio do Vaticano, iluminura, 93; *89*
Visitação, escultura da Catedral de Reims, 142, 144-5, 147; *145*
Vista de sua Janela em Le Gras (Niépce), 424; *459*
Vítimas (Orozco), 365; *384*
Vitral, 147-8
Vitrúvio, 72
Vocação de São Mateus, A (Caravaggio), 250-2, 256, 304; **252*
Volta dos Caçadores, A (Brueghel), 248, 261; *249*
Voltaire (François Marie Arouet), 303
Voltaire (Houdon), 308; *312*
Walpole, Horace, 309; Strawberry Hill,

Twickenham, 309-10; *313*

Watson e o Tubarão (Copley), 306-7; _*311_

Watteau, Antoine, 285, 290, 291; *O Embarque para Citera*, 285, 289; _*293_

Wedricus (abade), 128

West, Benjamin, 306; *A Morte do General Wolfe*, 306, 319, 427; _*310_

Weston, Edward, 436-7; *Pimentão*, 437; *473*

Weyden, Rogier van der, 177, 184, 185; *A Descida da Cruz*, 177, 306; _*173_

Whistler, James McNeill, 336-7, 363, 430; *Composição em Preto e Cinza: A Mãe do Artista*, 336; *348*; *Noturno em Preto e Dourado: A Queda do Foguete*, 336-7; *349*

White, Minor, 442; *Galho Ritual*, 442; *480*

Williams, William T., 390; *Batman*, 390; _*414_

Wiltshire, Inglaterra: Stonehenge, Planície de Salisbury, 18, 402, 408; *7-8*

Winckelmann, Johann, 292, 303, 308

Witz, Conrad, 184; *O Milagre dos Peixes*, 183-4; *178*

Wren, Christopher, 290; Catedral de São Paulo, Londres, 290; *298*

Wright, Frank Lloyd, 417-9; Robie House, Chicago, 376, 417-8; *450-1*

Würzburg, Alemanha: Palácio Episcopal de, Kaisersaal (Neumann), 282, 284; _*290_; afresco para o (Tiepolo), 284-5; *291*

X, O (Bladen), 409; *439*

Xerxes (rei da Pérsia), 39

Xilogravuras, 270: Gótico Final, 184-5; Renascimento no Norte, 241; Pós-Impressionismo, 347

"Zenobia di Radamisto, La", projeto para o palco (Burnacini), 257, 280; gravura de, *259*

Zeus (Poseidon?), 60-1; *57*

Zigurates, 33-4; *25-6*

Zoroastro, 40

Zoser (rei do Egito), 26-7; Câmera Funerária de, Sakkarah, 26-9, 34, 53, 56; *17-8*

Créditos das ilustrações

Os autores e o editor agradecem as bibliotecas, museus e colecionadores particulares por terem permitido a reprodução em preto-e-branco e em cores das pinturas, gravuras e desenhos de suas coleções. As fotografias foram fornecidas pelos proprietários ou administradores das obras de arte, exceto nos casos abaixo. Agradecemos a cortesia de todos.

Alinari (inclusive Anderson and Brogi), Florença: 45, 62, 76, 79, 80, 82, 87, 88, 121, 140-2, 150-2, 158, 159, 182-92, 194, 201, 202, 205, 206, 209-13, 217, 219, 228-9, 231, 234, 236, 258, 260, 317; American Museum of Natural History: 13; Amman, Thomas, Zurique: 424; Andrews, Wayne, Grosse Pointe, Mich.: 305; Copyright Archives Centrales Iconographiques, Bruxelas: 125, 167-9, 262; Art Institute of Chicago: 352, 367, 467, 471-2; Copyright The Barnes Foundation, Merion, Pa.: 375; Bildarchiv Oesterr, National-bibliothek, Viena: 86; Boesch, Ferdinand, Nova York: 442; Borsig, Arnold von, Berlim: 139; Brassaï, Paris: 2; Bruckmann, F., Munique: 225; Bulloz, Paris: 124, 251, 318; Burckhardt, Rudolph, Nova York: 332, 337, 412, 420; Caisse Nationale des Monuments Historiques, Paris: 4, 30, 123, 149, 153, 222, 245, 270, 282, 285, 292, 307, 319, 344, 346; Leo Castelli Gallery, Nova York: 416; Commissione Pontificale d'Archaeologia Sacra, Roma: 85; Copyright Cosmopress, Genebra: 400; Copyright Country Life, Londres: 313; Courtauld Institute of Art, Londres: 297; Detroit Institute of Arts, Copyright 1984, Founders Society: 253; Deutsche Fotothek, Dresden: 337; Deutscher Kunstverlag, Munique: 104, 306; Devinoy, Pierre, Paris: 129; Dingjan, A., Haia: 269; Documentation Photographiques de la Réunion des Musées Nationaux: 331; Dolinski, A. E., San Gabriel, Calif.: 394; Elkind, Roy M., Jackson Heights, Nova York: 426; André Emmerich Gallery, Nova York: 483; Fleming, R. B. and Co., Ltd., Londres: 347; Fotocielo, Roma: 59, 256; Fototeca Unione, Roma: 68-70; Franz, Alison, Atenas: 39, 49-50; Gabinetto Fotografico Nationale, Roma: 214, 254, 257, 287; German Archaeological Institute, Roma: 25, 94; Giraudon, Paris: 117, 129, 246, 284, 312, 315, 324-6, 338, 345, 348; Gorgoni, Gianfranco, Nova York: 440; Photo-Verlag Gundermann, Würzburg: 291; Hahn, E., Berlim: 10; Hervé, Lucien, Paris: 452-4; Hirmer Fotoarchiv, Munique: 17-21, 23, 36, 38, 44, 52, 55, 57, 60, 63, 64, 78, 90, 96; Hürlimann, Martin, de *France*: 353; Hursley, Timothy, Little Rock, Ark.: 458; Istituto Centrale del Restauro, Roma: 156; Kersting, A. F., Londres: 119, 138, 304; Kidder-Smith, G. E., Nova York: 48, 72, 93, 95, 120, 133; Kühn, H., Mainz: 5; Levy, Et., and Neurdein Réunis, Paris: 136; Copyright London County Council: 272; Magnum, Paris: 470; Magnum Pictures, Inc.: 476; Foto-Marburg, Marburg/Lahn: 109, 143, 144, 146, 147, 316; Marlborough Gallery, Nova York: 441; A. and R. Mas, Barcelona: 267, 320; McKenna, Rollie, Nova York: 193, 237; Louis K. Meisel Gallery, Nova York: 423; Robert Miller Gallery, Nova York: 408; Ministry of Works, Londres, Crown Copyright: 7; National Monuments Record, Londres: 298, 314; Nelson, Otto, Nova York; 414; Nickel, Richard, Park Ridge, Ill.: 449; Oldenburg, Claes, Copyright cortesia Gemini Gel, Los Angeles: 444; Oriental Institute, University of Chicago: 27, 34; Pace/MacGill Gallery, Nova York: 482; Plaut, Richard L., Jr., Nova York: 447; Powell, Josephine, Roma: 98; Rabin, Nathan, Nova York: 405; Rheinisches Bildarchiv, Colônia: 148; Roubier, Jean, Paris: 116, 118, 132, 145, 147; St. Joseph, Dr. J. K.: 8; Salas, Armando, Portugal: 438; Scala, Florença: 197; Schmidt-Glassner, Helga, Stuttgart: 289; Smith, Edwin, Londres: 31, 137; Holly Solomon Gallery, Nova York: 448; Sunami, S., Nova York: 9, 397-9, 407, 431, 435; Vizzavona, Paris: 263, 355; Ward, Clarence, Oberlin, Ohio: 131, 134; Wehmeyer, Hermann, Hildesheim: 110, 112; Weill, Etienne Bertrand, Paris: 457; Yan Photo Reportage, Toulouse: 115, 122; Yugoslav State Tourist Office, Nova York: 73

Os autores

H. W. Janson foi professor de belas-artes na Universidade de Nova York até 1982, ano de sua morte. Por mais de vinte e cinco anos dirigiu o departamento de belas-artes no Washington Square College da Universidade de Nova York. Entre suas obras destacam-se *Key Monuments of the History of Art, Apes and Ape Lores in the Middle Ages and the Renaissance, The Sculpture of Donatello, 19th Century Art* (com R. Rosenblum), *19th Century Sculpture* e a mundialmente famosa *História da Arte,* publicada em português pela Fundação Calouste Gulbenkian, de Portugal.

Anthony F. Janson é curador chefe do John and Mable Ringling Museum of Art, em Sarasota, Flórida. Filho de H. W., Anthony Janson trabalhou com seu pai na edição anterior deste livro e recentemente contribuiu com seu grande preparo e experiência para a atualização da *História da Arte.*

Ilustrações da sobrecapa

Irmãos Limbourg, *Abril* (detalhe), das *Riquíssimas Horas do Duque de Berry*, c. 1415 (fig. 163).

Paul Klee, *Parque perto de Lu(cerna)*, 1938 (fig. 400).

ISBN 85-336-0470-X
9 788533 604704

1996

Maciel
LIVROS
USADOS E NOVOS
COMPRA E
VENDA DE LIVROS
[illegible]
Fone: (67) 3313-1560
[illegible]
Fone: (67) 3313-1566
[illegible]

Martins Fontes